Olhar In(com)formado

Teorias e práticas da Antropologia Visual

Una mirada in (con) formada

Teorías y prácticas de la Antropología Visual

Mariano Báez Landa
Gabriel O. Alvarez
Organizadores

UFG *iU

Universidade Federal de Goiás

Reitor
Edward Madureira Brasil

Vice-Reitora
Sandramara Matias Chaves

Pró-Reitora de Graduação
Flávia Aparecida de Oliveira

Pró-Reitor de Pós-Graduação
Laerte Guimarães Ferreira Júnior

Pró-Reitor de Pesquisa e Inovação
Jesiel Freitas Carvalho

Pró-Reitora de Extensão e Cultura
Lucilene Maria de Sousa

Pró-Reitor de Administração e Finanças
Robson Maia Geraldine

Pró-Reitor de Desenvolvimento Institucional e Recursos Humanos
Everton Wirbitzki da Silveira

Pró-Reitora de Assuntos da Comunidade Universitária
Maisa Miralva da Silva

Conselho Editorial da Editora da Imprensa Universitária (*iU)
Coordenação Editorial – Conselho Editorial
Alice Maria Araújo Ferreira
Antonio Corbacho Quintela (Presidente)
Bruna Mundim Tavares (Secretária)
Divina Aparecida Anunciação Vilhalva
Fabiene Riâny Azevedo Batista (Secretária)
Igor Kopcak
Joana Plaza Pinto
João Pires
Pamora Mariz Silva de F. Cordeiro
Revalino Antonio de Freitas
Salustiano Álvarez Gómez
Sigeo Kitatani Júnior

Comissão Editorial da Coleção Diferenças
Luis Felipe Kojima Hirano
Camila Azevedo de Moraes Wichers
Alexandre Ferraz Herbetta
Carlos Eduardo Henning
Janine Helfst Leicht Collaço

Conselho Editorial da Coleção Diferenças
Centro-oeste: Ellen Woortman (UnB); Maria Luiza Rodrigues Souza (UFG) e Joana Fernandes (UFG)
Norte: Deise Montardo (UFAM); Gersem Baniwa (UFAM), Marcia Bezerra (UFPA)
Nordeste: Renato Athias (UFPE), Julie Cavinac (UFRN), Osmundo Pinho (UFRB)
Sudeste: José Guilherme Cantor Magnani (USP), Jorge Villela (UFSCAR) e Sérgio Carrara (UERJ)
Sul: Sônia Maluf (UFSC), Cornelia Eckert (UFRGS) e Jorge Eremites (UFPEL)

Olhar In(com)formado: Teorias e práticas da Antropologia Visual

Mariano Báez Landa
Gabriel O. Alvarez
(Org.)

Una mirada in (con) formada. Teorías y prácticas de la Antropología Visual.

Mariano Báez Landa
Gabriel O. Alvarez
(Org.)

© Editora Imprensa Universitária, 2017.
© Mariano Báez Landa; Gabriel O. Alvarez (Org.), 2017.

Projeto gráfico, editoração eletrônica e capa
Géssica Marques

Imagem de capa
Fotografia por Gabriel O. Alvarez. Ticuna, Umariaçu, 2000.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L253o Landa, Mariano Báez
Olhar in(com)formado: teorias e práticas na antropologia visual / Mariano Báez Landa; Gabriel O. Alvarez (Org.). – Goiânia : Editora da Imprensa Universitária, 2017.
401 p. : 81 il.

Inclui referências

ISBN: 978-85-93380-25-9

1. Estudos antropológicos. 2. Exploração audiovisual. 3. Etnografia. I. Título.

CDU 81:572:37.015.2

Catalogação na fonte: Natalia Rocha CRB1 3054

CAPES

A Coleção Diferenças é fruto da parceria entre o PPGAS/UFG e o CEGRAF, que visa a publicação de coletâneas, traduções, teses e dissertações dos docentes, discentes e pesquisadores não apenas do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFG, mas também de outros programas de pós-graduação que dialogam com as nossas linhas de pesquisa. Essa iniciativa pretende contribuir para a divulgação da produção antropológica contemporânea, desde o Centro-Oeste estendendo-se a outras regiões do Brasil, com a diversificação dos meios de publicação de etnografias, de investigações em diferentes campos de conhecimento antropológico e de traduções de textos clássicos e inovadores da reflexão antropológica.

Apresentação

Olhar In(com)formado: Teorias e práticas da Antropologia Visual

Mariano Báez Landa (CIESAS)
Gabriel O. Alvarez (PPGAS/UFG)

Roberto Cardoso de Oliveira se referia ao trabalho do antropólogo como olhar, escutar, escrever. Um olhar informado teoricamente e um escutar orientado para a fusão de horizontes de comunicação no trabalho de campo, e a inscrição da experiência do campo numa narrativa etnográfica. Ao evocar o autor no título desta coletânea realizamos um jogo de palavras entre o olhar informado, que remete à teoria e uma atitude inconformada que se relaciona à procura de novos horizontes antropológicos com as metodologias da antropologia visual. Teorias no plural, uma vez que com as crises das meta-narrativas a antropologia se liberou dos grilhões do positivismo e sua procura por um saber objetivo, universal, ahistórico enunciado na forma de leis científicas. Esse inconformismo com os parâmetros positivistas permitiu a emergência de uma antropologia preocupada com a compreensão, com o retrato de experiências locais, que tem certa universalidade, com saberes historicamente construídos e ancorados em tradições acadêmicas nacionais. Uma antropologia dialógica que valora os momentos reflexivos (Cardoso de Oliveira 1988). A antropologia visual não é um frio registro objetivo, pelo contrário procura se construir como um complexo modo de comunicação, que envolve valores, empatia e emoções.

Hoje a antropologia visual alcançou sua maturidade, deixando de ser um método auxiliar para ganhar autonomia e desenvolvimentos teóricos em pé de igualdade com as várias antropologias adjetivadas. Os meios audiovisuais na prática etnográfica são da maior importância para a produção e criação do conhecimento antropológico. A inscrição da experiência etnográfica numa narrativa audiovisual não é uma construção ingênua e tem como pano de fundo complexas questões teórico-metodológicas.

Esta coletânea reúne artigos de autores brasileiros, mexicanos ou que tem trânsito no Brasil. Neste sentido a coletânea apresenta as principais tendências na antropologia visual fruto de diálogos e encontros realizados no Brasil e no México, desde o 1º MOVE no PPGAS-UFG Goiânia 2010, e os Encontros de Cine e Vídeo Etnográfico e Documental Xalapa 2010, Oaxaca 2012 e Porto Alegre 2014.

O trabalho de Cornelia Eckert e Maria Luiza Carvalho da Rocha, realiza uma cartografia dos diferentes centros que trabalham antropologia visual no Brasil. O trabalho detalha as diferentes comunidades de comunicação aglutinadas em núcleos e redes que participam deste modo de fazer antropologia. A autora apresenta autores chaves e trabalhos exemplares para realizar esta tarefa. Este panorama apresenta o que seja, quiçá, um dos paradoxos deste campo disciplinar na academia brasileira. Sua institucionalização na forma de núcleos e laboratórios que funcionam nos principais centros universitários e ao mesmo tempo uma baixa institucionalização como cursos específicos.

Neste diálogo, o trabalho de José Ribeiro apresenta a experiência do curso de mestrado em antropologia visual que funciona na Universidade Aberta de Portugal. Este curso, na modalidade de educação a distância é um dos cursos de pós-grado institucionalizado na Europa. No contexto europeu existem outros cursos de antropologia visual, como o

mestrado em antropologia visual na universidade de Barcelona e os cursos de pós-graduação oferecidos em Manchester (mestrado e doutorado) e na Noruega. A apresentação do José Ribeiro e a formação da equipe da Universidade Aberta de Portugal levam a incluir no campo da antropologia visual novos horizontes abertos pela revolução digital, como a exploração do mundo virtual, um horizonte eminentemente audiovisual, e a realização de etnografias nos ambientes dos jogos de computação.

A antropologia visual amplia o campo da antropologia e tem desdobramentos na metodologia de pesquisa, na forma de inscrever as narrativas etnográficas, no campo de reflexões sobre o fazer etnografia e a recepção do trabalho por parte do grupo; nos estudos de recepção e na reflexão realizada a partir de mídias e produtos audiovisuais; nas transformações introduzidas pelas tecnologias digitais e sua apropriação por parte de culturas tradicionais.

Gabriel O. Alvarez, no seu artigo, retoma a metáfora de Roberto Cardoso de Oliveira sobre o fazer antropológico: olhar, escutar e escrever, para provocativamente propor que o "olhar", nesta metáfora se relaciona com o estilo na antropologia e com a construção do problema teórico. Para o autor, a prática da antropologia visual como metodologia se centra no escutar, quando com a câmera tentamos registrar a tradição a partir dos seus símbolos, performances, rituais, complexas formas de comunicação que são a matéria prima a partir da qual inscrevemos a etnografia. Mas fazer antropologia visual, não é sair filmando despreocupadamente para realizar um bonito filme. Fazer antropologia visual é fazer antropologia com a câmera como médio de inserção no campo. A câmera abre novas possibilidades de inserção como observador participante e permite a criação de diversos canais de troca com o grupo. O produto audiovisual, tem como pano de fundo uma discussão antropológica, um problema teórico, esse olhar teoricamente informado.

O autor apresenta os resultados da sua pesquisa *Xamanismo e política em Huautla*, desenvolvida em parceria com CIESAS, na que explorou a tradição mazateca a partir dos recursos da antropologia visual. Para dar conta destes diferentes níveis o autor apresenta os diferentes clipes produto da pesquisa e o problema teórico, antropológico que sustenta a composição do material audiovisual.

Renato Athias, no seu trabalho, reflexiona sobre a experiência de trabalhar uma ficção etnográfica junto aos professores indígenas Baniwa em São Gabriel da Cachoeira. O autor reflexiona sobre os diferentes momentos do processo de produção do filme. No artigo ressalta um primeiro momento reflexivo, onde os baniwas constroem o roteiro do filme a partir da performance de um mito, que possui variações entre os diferentes grupos da etnia. A construção do mito a ser atuado implicou também um segundo momento, onde esse mito foi performado pelos professores. A diferencia do momento anterior, as atuações fluíram sem dificuldade, uma vez que o texto tradicional é conhecido pelos performers. Com os recursos disponíveis os jovens baniwas representaram o mito, personificaram animais, ressaltando o caráter social dos mesmos nas cosmologias amazônicas. A atuação do mito, as performances permite um trabalho de campo onde a câmera opera como disparador do trabalho coletivo, na atuação e na avaliação do material. Esta dimensão coletiva muda a relação que a antropologia tradicional construía com a estratégia do informante chave. Como ressalta Renato Athias, parafraseando Jean Rouch, o uso da câmera e a dimensão compartilhada permitem levantar um tipo de informação qualitativamente diferente da que emprega a antropologia tradicional. O audiovisual se encontra mais próximo das culturas tradicionais que o texto escrito, permite um registro mais preciso dos gestos, dos objetos símbolos, das performances. Performances e rituais são poderosos aparelhos comunicacionais,

dificilmente redutíveis a um texto escrito, mas são susceptíveis de serem inscritos com recursos audiovisuais e uma metodologia compartilhada.

Alex Vailati apresenta reflexões sobre a realização de um documentário sobre a *Isicathamiya*, uma performance, coral, tradicional na África do Sul. Esta performance musical foi registrada pelo autor na sua pesquisa na África do Sul. A prática da antropologia visual valora o memento da restituição, quando o pesquisador apresenta seu produto ao grupo. Neste momento reflexivo, Alex Vailati coloca o dilema entre o estilo antropológico, câmara na mão, edição sem efeitos visuais, que se contrapõe ao estilo dos vídeos de *Isicathamiya,* com abundantesefeitos visuais e uma sintaxe de videoclipe.

Da prática da antropologia visual como metodologia de pesquisa, a câmera participante e a edição compartilhada pretendem alcançar como horizonte uma antropologia compartilhada, um produto que respeite o ponto de vista do outro, considerado como co-autor da pesquisa antropológica.

A análise de conteúdo como campo da antropologia visual é o eixo do artigo de Carmen Rial no qual analisa os estereótipos que estruturam as mídias publicitarias, com estereótipos de gênero, idade, raça e seu impacto no público receptor destes conteúdos. Ao analisar a presença de estereótipos raciais na publicidade se centra num exemplo que contrasta a imagem do japonês e do negro como polos que reproduzem a ideologia de hierarquias sociais, ancoradas na raça, no Brasil. O artigo analisa também como o discurso de guerra estruturou a mídia americana depois dos atentados terroristas do 11 de setembro. A analise se centra na invisibilidade de parte desta "guerra ao terror", o circo de horrores criado pelos militares nos centros de tortura, os estupros e humilhações a que foram submetidos os prisioneiros desta guerra extraterritorial. Esta análise indica o estupro como uma das estratégias de guerra sofrida

pelas mulheres, tanto no oriente médio, como na África e na guerra dos Balcãs. Estas imagens de horror são censuradas na guerra de imagens que criam as narrativas heroicas sobre a guerra. A autora analisa as fotos de estupros de soldados americanos com mulheres muçulmanas e as múltiplas significações por traz destas fotografias de guerra, onde as mulheres tornaram-se vítimas da cruel lógica pretoriana.

Luis Felipe Hirano, na sua análise, entra no campo de pensamento social brasileiro, não a partir da obra de um autor, prática tradicional da antropologia. Neste caso a estratégia escolhida é analisar a obra de um ator, o Grande Otelo, ator negro, que com suas performances deu cara a um Brasil invisibilizado na alta cultura.

Alexandre Fleming e Claudia Turra Magni reflexionam sobre a experiencia da autora numa oficina de produção de filmes etnobiográficos. Ao relatar a experiência destas oficinas na França, focaliza o caso de uma migrante africana retratada no filme *A oferenda de Sabia*. Neste artigo se problematiza o trabalho colaborativo na antropologia visual a partir de três abordagens: a antropologia compartilhada, a estética da recepção e a restituição. No trabalho a autora contrasta dois momentos, o registro compartilhado com Sabia uma jovem africana de 30 anos que frequentou a oficina oferecida numa associação de moradores sem teto. O segundo momento, da edição aconteceu num outro contexto, no Brasil, com uma comunidade de interpretação ancorada na academia. Na filmagem, no momento dialógico o filme etnobiográfico performado por Sabia é um ritual pelos seus filhos mortos. O filme coloca em diálogo duas lógicas, a da sociedade francesa da qual se autoexcluiu depois da morte do filho, e a da tradição animista africana, presente na performance do ritual que permite-lhe trabalhar o luto. Ao se centrar na recepção, junto a um público alvo de 300 alunos, a análise destaca, por um lado, o estranhamento com as práticas animistas africanas, que

tentam traduzir para o contexto brasileiro dos cultos afro-brasileiros; por outro lado, isto contrasta com a empatia em relação à maternidade e a dor pela perda do filho.

Verónica Vásquez Valdés apresenta uma experiência de etnografia visual junto aos índios totonacos no México. A autora, com formação em artes visuais e antropologia, apresenta a discussão sobre a semiótica na fotografia e como os princípios teóricos foram usados para analisar a experiência das fotografias realizadas pelos indígenas. Cabe destacar o papel da fotografia nestas culturas tradicionais, onde as fotos dos mortos enfeitam paredes e altares. A expêriencia com estes fotógrafos indígenas foi catalogada e analisada levando em conta a análise semiótica das fotografias e revela concordâncias e dissonâncias com a fotografia ocidental. A forma de olhar indígena, onde prevalece o eixo horizontal, aparece refletido nas fotografias; os gestos do corpo, o distanciamento; a leitura dos altares a partir da tradição cultural. Por outro lado, alguns aspectos como o enquadramento a partir do retângulo áureo e certas caraterísticas da composição da imagem.

O trabalho de Cuxy e Herbetta assinala a recepção dos filmes a partir do ponto de vista nativo. O trabalho traz uma série de críticas culturais do ponto de vista dos Krahô, o como se autodenominam *mehi*. Num trabalho dialógico, o antropólogo e o realizador indígena criticam o olhar do branco, *Cupe*, sobre os rituais indígenas. Uma das críticas focaliza um filme realizado por brancos que focaliza a figura do palhaço ritual dos Krahô. O que na lógica do editor de cinema faz sentido por motivos estéticos produz uma dissonância com o público nativo. Do ponto de vista nativo, a mistura de palhaços registrados em rituais registrado em diferentes aldeias atrapalha a compreensão do ritual. A lógica da tradição Krahô demanda outro tipo de narrativa, centrada num ritual numa única aldeia, focalizar nos símbolos do ritual

antes que no rol de um dos performers. A crítica se apresenta assim como uma forma de diálogo que permite que os Krahô construam sua própria narrativa audiovisual do ritual.

Mariano Báez Landa, em seu artigo, aponta para as transformações do mundo contemporâneo, com a mudança dos discursos integracionistas do estado nação do século XX; a revolução digital que permite trabalhar narrativas audiovisuais de forma compartilhada; e no projeto das universidades interculturais no México, criadas em regiões de população maioritariamente indígena. Com as mudanças na tecnologia da comunicação não se pode pensar um projeto nacional culturalmente homogêneo, pelo contrário as novas condições criam circuitos fragmentados onde saberes tradicionais, línguas indígenas e cosmovisões se difundem nas redes e plataformas de comunicação tentando expandir a conectividade de coletivos e movimentos que procuram uma revitalização cultural.

A partir dos trabalhos reunidos neste livro podemos enxergar uma antropologia visual informada e inconformada com práticas da antropologia de matriz colonial. Os trabalhos aqui reunidos interpelam à antropologia, sua forma de inserção no campo; a antropologia visual como metodologia orientada para um saber compartilhado, que presta especial atenção aos momentos reflexivos. Uma antropologia preocupada com a compreensão e reflexão, tanto no campo, como na academia, na sua institucionalização, na criação de novas comunidades de comunicação, interculturais, ancoradas na troca de saberes. Uma antropologia que pode tomar seu campo de reflexão a partir da experiência, da análise de filmes, publicidades, espaços virtuais, num mundo em que as populações tradicionais se apropriam das tecnologias audiovisuais. Uma antropologia visual inconformada com formas coloniais da disciplina, que desloca o eixo no estilo de fazer antropologia.

Presentación

Una mirada in (con) formada. Teorías y prácticas de la antropología visual.

Mariano Báez Landa (CIESAS)
Gabriel Omar Alvarez (PPGAS-UFG)

Roberto Cardoso de Oliveira se refería al trabajo del antropólogo como mirar, escuchar, escribir. Una mirada informada teóricamente, un escuchar orientado hacia la fusión de horizontes de comunicación en el trabajo de campo, y una inscripción de la experiencia del campo en una narrativa etnográfica. Al evocar al autor en el título de este libro, hacemos un juego de palabras entre la mirada que se remite a la teoría y una actitud inconformada que se relaciona con la búsqueda de nuevos horizontes antropológicos con las metodologías de la antropología visual. Teorías en el plural, una vez que con las crisis de las meta-narrativas la antropología se liberó de los grilletes del positivismo y su búsqueda por un saber objetivo, universal, ahistórico enunciado en la forma de leyes científicas. Este inconformismo con los parámetros positivistas permitió la emergencia de una antropología preocupada por la comprensión, con el registro de experiencias locales, que tiene cierta universalidad, con saberes históricamente construidos y anclados en tradiciones académicas nacionales. Una antropología dialógica que valora los momentos reflexivos (Cardoso de Oliveira 1988). La antropología visual no es un frío registro objetivo, por el contrario procura

construirse como un complejo modo de comunicación intercultural, que involucra valores, empatía y emociones.

Hoy la antropología visual alcanzó su madurez, dejando de ser un método auxiliar para ganar autonomía y desarrollo teórico en pie de igualdad con las varias antropologías adjetivadas. Los medios audiovisuales en la práctica etnográfica son de la mayor importancia para la producción y creación del conocimiento antropológico. La inscripción de la experiencia etnográfica en una narrativa audiovisual no es una construcción ingenua y tiene como telón de fondo complejas cuestiones teórico-metodológicas.

Este libro reúne artículos de autores brasileños, mexicanos o que tienen tránsito por Brasil. Presenta las principales tendencias en la antropología visual, fruto de diálogos y encuentros realizados en Brasil y México desde el 1º MOVE en el PPGAS-UFG Goiânia 2010, y los últimos Encuentros Internacionales de Cine y Video Etnográfico y Testimonial Xalapa 2010, Oaxaca 2012 y Porto Alegre 2014.

Cornelia Eckert y Maria Luiza Carvalho da Rocha, realizan una cartografía de los diferentes centros que trabajan antropología visual en Brasil. El trabajo detalla las diferentes comunidades de comunicación aglutinadas en núcleos y redes que participan de este modo de hacer antropología. Se reseñan autores claves y trabajos ejemplares para realizar esta tarea. Este panorama presenta lo que es, quizá, una de las paradojas de este campo disciplinario en la academia brasileña, su institucionalización en forma de núcleos y laboratorios que funcionan en los principales centros universitarios pero que no llegan a constituir programas y cursos específicos.

En este diálogo, el trabajo de José Ribeiro presenta la experiencia del curso de maestría en antropología visual que funciona en la Universidad Abierta de Portugal. Este curso, en la modalidad de educación

a distancia, es uno de los cursos de postgrado institucionalizado en Europa. En el contexto europeo existen otros cursos de antropología visual, como la maestría en antropología visual en la universidad de Barcelona y los cursos de posgrado ofrecidos en Manchester (maestría y doctorado) y en Noruega. La presentación de José Ribeiro y la formación del equipo de la Universidad Abierta de Portugal llevan a incluir en el campo de la antropología visual nuevos horizontes abiertos por la revolución digital, como la exploración del mundo virtual, un horizonte eminentemente audiovisual, y la realización de etnografías en los ambientes de los juegos de computación.

La antropología visual amplía el campo de la antropología y tiene desdoblamientos en la metodología de investigación, en la forma de inscribir las narrativas etnográficas, en el campo de reflexiones sobre el quehacer etnográfico y la recepción del trabajo por parte del grupo; también en los estudios de recepción y en la reflexión realizada a partir de medios y productos audiovisuales y en las transformaciones introducidas por las tecnologías digitales y su apropiación por parte de culturas tradicionales.

Gabriel O. Alvarez retoma la metáfora de Roberto Cardoso de Oliveira sobre el quehacer antropológico: mirar, escuchar y escribir, para provocativamente proponer que la "mirada" en esta metáfora se relaciona con un estilo de hacer antropología y con la construcción del problema teórico. Para el autor, la práctica de la antropología visual como metodología se centra en el escuchar, cuando con la cámara intentamos registrar la tradición a partir de sus símbolos, performances, rituales, complejas formas de comunicación que son la materia prima a partir de la cual inscribimos la etnografía. Pero hacer antropología visual, no es salir filmando despreocupadamente para realizar una hermosa película. Hacer antropología visual es hacer antropología con la

cámara como medio de inserción en el campo. La cámara abre nuevas posibilidades de inserción como observador participante y permite la creación de diversos canales de intercambio con el grupo. El producto audiovisual, tiene como telón de fondo una discusión antropológica, un problema teórico, esa mirada teóricamente informada. El autor presenta los resultados de su investigación Xamanismo y política en Huautla, desarrollada a partir de una estancia en CIESAS, en la que exploró la tradición mazateca a partir de los recursos de la antropología visual. Para dar cuenta de estos diferentes niveles el autor presenta varios clips producto de la investigación y el problema teórico, antropológico que sostiene la composición del material audiovisual.

Renato Athias reflexiona sobre la experiencia de trabajar una ficción etnográfica junto a los profesores indígenas Baniwa en San Gabriel de la Cachoeira. El autor reflexiona sobre los diferentes momentos del proceso de producción de la película. En el artículo resalta un primer momento reflexivo, donde los baniwas construyen el guión de la película a partir de la performance de un mito, que posee variaciones entre los diferentes grupos de la etnia. La construcción del mito a ser actuado implicó también un segundo momento, donde ese mito fue ejecutado por los profesores. A diferencia del momento anterior, las actuaciones fluyeron sin dificultad, una vez que el texto tradicional es conocido por los ejecutantes. Con los recursos disponibles los jóvenes baniwas representaron el mito, personificaron animales, resaltando el carácter social de los mismos en las cosmologías amazónicas. La actuación del mito, las performances, permite un trabajo de campo donde la cámara opera como disparador del trabajo colectivo, en la actuación y en la evaluación del material. Esta dimensión colectiva cambia la relación que la antropología tradicional construía con la estrategia del informante clave. Como resalta Renato Athias, parafraseando a Jean Rouch, el uso

de la cámara y la dimensión compartida permiten levantar un tipo de información cualitativamente diferente de la que emplea la antropología tradicional. El audiovisual se encuentra más cerca de las culturas tradicionales que el texto escrito, permite un registro más preciso de los gestos, de los objetos símbolos, de las performances. Las actuaciones y rituales son poderosos aparatos comunicacionales, difícilmente reductibles a un texto escrito, pero son susceptibles de ser inscritos con recursos audiovisuales y una metodología compartida.

Alex Vailati presenta reflexiones sobre la realización de un documental sobre la Isicathamiya, una actuación musical, coral tradicional que fue registrada por el autor en su investigación en Sudáfrica. La práctica de la antropología visual valora el recuerdo de la restitución, cuando el investigador presenta su producto al grupo. En este momento reflexivo, Alex Vailati plantea el dilema entre el estilo antropológico, cámara en la mano, edición sin efectos visuales, que se contrapone al estilo de los vídeos de Isicathamiya, con abundantes efectos visuales y una sintaxis de videoclip.

De la práctica de la antropología visual como metodología de investigación, la cámara participante y la edición compartida pretenden alcanzar como horizonte una antropología compartida, un producto que respete el punto de vista del otro, considerado como coautor de la investigación antropológica.

El análisis de contenido como un campo de la antropología visual es el eje del artículo de Carmen Rial en el que analiza los estereotipos que estructuran los medios publicitarios, género, edad, raza y su impacto en el público receptor de estos contenidos. Al analizar la presencia de estereotipos raciales en la publicidad brasileña, se centra en un ejemplo que contrasta la imagen del japonés y del negro como polos que reproducen la ideología de jerarquías sociales ancladas en la raza. El artículo

analiza también cómo el discurso de guerra estructuró a los medios estadounidenses tras los atentados terroristas del 11 de septiembre. El análisis se centra en la invisibilidad de parte de esta "guerra al terror", el circo de horrores creado por los militares en los centros de tortura, las violaciones y humillaciones a que se sometieron los prisioneros de esta guerra extraterritorial. Este análisis indica la violación como una de las estrategias de guerra sufridas por las mujeres, tanto en el Oriente Medio, como en África y en la guerra de los Balcanes. Estas imágenes de horror son censuradas en la guerra de imágenes que crean las narrativas heroicas sobre la guerra. La autora analiza las fotos de violaciones de soldados estadounidenses perpretadas contra mujeres musulmanas y las múltiples significaciones que traen estas fotografías de guerra, donde las mujeres se convirtieron en víctimas de la cruel lógica pretoriana.

Luis Felipe Kojima Hirano, en su análisis, entra en el campo del pensamiento social brasileño, no a partir de la obra de un autor, práctica tradicional de la antropología, sino del trabajo de un actor llamado Grande Otelo, actor negro, que con sus actuaciones dio visibilidad a un Brasil negado para la alta cultura. La perspectiva de Luis Hirano es desarrollar una antropología del trabajo de actores y directores.

Alexandre Fleming y Claudia Turra Magni reflexionan sobre la experiencia de la autora en un taller de producción de películas etnobiográficas. Al relatar la experiencia de estos talleres en Francia, se centra en el caso de una migrante africana retratada en la película *La ofrenda de Sabía*. En este artículo se problematiza el trabajo colaborativo en la antropología visual a partir de tres abordajes: la antropología compartida, la estética de la recepción y la restitución. En el trabajo la autora contrasta dos momentos, el registro compartido con Sabia una joven africana de 30 años que frecuentó el taller ofrecido en una asociación de moradores sin techo. El segundo momento, de la edición se produjo en

otro contexto, en Brasil, con una comunidad de interpretación anclada en la academia. En la filmación, en el momento dialógico la película etnobiográfica desempeñada por Sabia es un ritual por sus hijos muertos. La película pone en diálogo dos lógicas, la de la sociedad francesa de la que se autoexcluyó después de la muerte del hijo, y la de la tradición animista africana, presente en la performance del ritual que le permite trabajar el duelo. Al centrarse en la recepción, junto a un público de 300 alumnos, el análisis destaca, por un lado, el extrañamiento con las prácticas animistas africanas, que intentan traducir al contexto brasileño de los cultos afrobrasileños; por otro lado, esto contrasta con la empatía en relación a la maternidad y el dolor por la pérdida del hijo.

Verónica Vásquez Valdés presenta una experiencia de etnografía visual junto a los indios totonacos en México. La autora, con formación en artes visuales y antropología, presenta la discusión sobre la semiótica en la fotografía y cómo los principios teóricos fueron usados para analizar la experiencia fotográfica realizada por los indígenas. Cabe destacar el papel de la fotografía en estas culturas tradicionales, donde las fotos de los muertos adornan paredes y altares. La experiencia con estos fotógrafos indígenas fue catalogada y analizada teniendo en cuenta el análisis semiótico de su obra y revela concordancias y disonancias con la fotografía occidental. La forma de mirar indígena, donde prevalece el eje horizontal, aparece reflejado en las fotografías; los gestos del cuerpo, el distanciamiento; la lectura de los altares a partir de la tradición cultural.

El trabajo de Cuxy y Herbetta señala la recepción de las películas desde el punto de vista nativo. El trabajo trae una serie de críticas culturales desde el punto de vista de los Krahô, el cómo se autodenominan mehi. En un trabajo dialógico, el antropólogo y el realizador indígena critican la mirada del blanco, cupe, sobre los rituales indígenas. Una de

las críticas se centra en una película realizada por blancos que enfoca la figura del payaso ritual de los Krahô. Lo que en la lógica del editor de cine tiene sentido por motivos estéticos, produce una disonancia con el público nativo, que considera que la mezcla de payasos registrados en rituales de diferentes aldeas obstaculiza la comprensión del mismo. La lógica de la tradición Krahô demanda otro tipo de narrativa, centrada en un ritual en un solo pueblo, enfocarse en los símbolos del ritual antes que en el rol de uno de los ejecutantes. La crítica se presenta así como una forma de diálogo que permite que los Krahô construyan su propia narrativa audiovisual.

Mariano Báez Landa apunta en su trabajo las transformaciones del mundo contemporáneo, con el cambio de los discursos integracionistas del estado nación del siglo XX; la revolución digital que permite trabajar narrativas audiovisuales de forma compartida; y el fenómeno de las universidades interculturales en México, creadas en regiones de población mayoritariamente indígena. Con los cambios en la tecnología de la comunicación no se puede pensar un proyecto nacional culturalmente homogéneo, por el contrario las nuevas condiciones crean circuitos fragmentados donde los saberes tradicionales, las lenguas indígenas y las cosmovisiones se difunden en las redes y plataformas de comunicación tratando de expandir la conectividad de colectivos y movimientos que buscan una revitalización cultural.

A partir de los trabajos reunidos en este libro podemos ver una antropología visual informada e inconformada con prácticas de una disciplina de matriz colonial. Los textos interpelan a la antropología y su forma de inserción en el campo; la antropología visual, como metodología orientada hacia un saber compartido, presta especial atención a los momentos reflexivos, es una antropología preocupada por la comprensión y la reflexión, tanto en el campo, como en la academia, en

su institucionalización, en la creación de nuevas comunidades de comunicación intercultural que busquen un diálogo franco y cabal entre distintos saberes, que puede formar su campo de reflexión a partir de la experiencia, del análisis de películas, publicidades, espacios virtuales, en un mundo en que las poblaciones tradicionales se apropian de las tecnologías audiovisuales para resistir y trascender. Una antropología visual inconformada con formas coloniales de la disciplina, desplaza el eje en el estilo de hacer antropología.

Sumário

25 **PROJETOS, DESAFIOS E CONSOLIDAÇÃO DE UMA LINHA DE PESQUISA NO BRASIL: ANTROPOLOGIA AUDIOVISUAL**

Ana Luiza Carvalho da Rocha
Cornelia Eckert

102 **PESQUISA E ENSINO EM ANTROPOLOGIA, ANTROPOLOGIA VISUAL, ANTROPOLOGIA DIGITAL**

José da Silva Ribeiro

145 **ANTROPOLOGÍA VISUAL, PERFORMANCES Y HERMENÉUTICA: EXPERIENCIA DE VER, ESCUCHAR Y PARTICIPAR EN HUAUTLA DE JIMENEZ (OAXACA, MÉXICO)**

Gabriel O. Alvarez

195 **ETNOCINEMA, CINEMA INDÍGENA E ANTROPOLOGIA VISUAL – NOTAS SOBRE ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS DO FAZER AUDIOVISUAL**

Renato Athias

211 **O PROCESSO DOCUMENTAL: UMA EXPLORAÇAO AUDIOVISUAL DA ISICATHAMIYA**

Alex Vailati

226 **GUERRA DE IMAGENS**

Carmen Rial

256 **POR UMA ANÁLISE DO ATOR NEGRO NO CINEMA: NOTAS SOBRE A INTERPRETAÇÃO DE GRANDE OTELO EM RIO, ZONA NORTE**

Luis Felipe Kojima Hirano

293 LEMBRAR, SENTIR E PENSAR: REALIZAÇÃO E CIRCULAÇÃO DO FILME ETNOBIOGRÁFICO

Alexandre Fleming Câmara Vale
Claudia Turra-Magni

322 MÁS ALLÁ DEL RECUERDO: EL USO DE LA FOTOGRAFÍA EN EL PUEBLO TOTONACO

Verónica Vázquez Valdés

361 A IMAGÉTICA MEHI: REFLEXÕES INICIAIS SOBRE RITMOS E IMAGENS CUPE E KRAHÔ

Joel Cuxy
Alexandre Herbetta

379 ANTROPOLOGÍA AUDIOVISUAL Y COMUNICACIÓN INTERCULTURAL

Mariano Báez Landa

PROJETOS, DESAFIOS E CONSOLIDAÇÃO DE UMA LINHA DE PESQUISA NO BRASIL: ANTROPOLOGIA AUDIOVISUAL

Ana Luiza Carvalho da Rocha[1]
Cornelia Eckert [2]

1 Doutora em Antropologia Social com a tese "Le sanctuaire du désordre, l'art de savoir-vivre des tendres barbars sous les Tristes Tropiques". Tese de doutorado, Paris V, Sorbonne, 1994 e pós-doutorado no "Laboratoire d'Anthropologie Visuelle et Sonoredu Monde Contemporaine", Université Paris VII, em 2001, na Frei Universität de Berlin, em 2013, e no Centre Pierre Neville/Université Evry Val d'Essonne/Pari, 2014. Atua como professora colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/PPGAS/IFCH, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, e como professora do quadro permanente da Universidade Feevale/RS, no Programa de Pós-Graduação em Diversidade cultural e Inclusão social e de Processos de Manifestações Culturais. Pesquisadora do CNPq. Participa do Grupo de Pesquisa Metropolização de Desenvolvimento Regional/FEEVALE/RS (Novo Hamburgo); do Núcleo de Antropologia Visual/Navisual); do Núcleo de Pesquisa em Culturas Contemporâneas (Nupecs) e do Banco de Imagens e Efeitos Visuais/Biev/Laboratório de Antropologia Social/Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/IFCH/UFRGS (Porto Alegre).

2 Doutora em Antropologia Social com a tese "Une ville autrefois minière: La Grand-Combe. Etude d'Anthropologie Sociale. Tome I, II, III". Tese de doutorado, Paris V, Sorbonne, 1992 e pós-doutorado no "Laboratoire d'Anthropologie Visuelle et Sonoredu Monde Contemporaine", Université Paris VII, em 2001, e na Frei Universität de Berlin, em 2013. Atua como professora no Departamento de Antropologia, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, do IFCH, e no Programa de Pós-Graduação em Ecologia, UFRGS. Pesquisadora do CNPq. Coordena o Núcleo de Antropologia Visual, participa do Núcleo de Pesquisa em Culturas Contemporâneas (Nupecs) no IFCH e no Projeto Banco de Imagens e Efeitos Visuais (Laboratório de Antropologia Social) UFRGS, Porto Alegre.

Resumo: O artigo trata da formação do campo conceitual em Antropologia Audiovisual no Brasil. Aborda, especificamente, a pesquisa etnográfica com imagens e, através delas, a produção de conhecimento antropológico na área. A partir do diálogo entre as produções nacionais e estrangeiras, procura repertoriar a pluralidade de experiências em núcleos de pesquisa neste campo de conhecimento.
Palavras-chave: Antropologia audiovisual. Antropologia da imagem. Antropologia visual.

Abstract: This article deals with the formation of the conceptual field in Audiovisual Anthropology in Brazil. It specifically addresses to ethnographic research with images and, through them, the production of anthropological knowledge in the area. From the dialogue between national and foreign productions, it seeks to reflect the plurality of experiences in research centers in this field of knowledge.
Keywords: Audiovisual Anthropology. Anthropology of the image. Visual Anthropology.

INTRODUÇÃO

Escrevemos este artigo a partir do contexto acadêmico; mais precisamente, de nossas atuações como professoras e pesquisadoras de Antropologia visual (ou audiovisual), da imagem e da antropologia urbana no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em Porto Alegre, Brasil. Neste cenário, coordenamos dois núcleos de pesquisa: o Núcleo de Antropologia Visual (Navisual) e o Banco de Imagens e

Efeitos Visuais (Biev), em que formamos gerações de alunos desde os anos 90. Nesta trajetória, já descrita em artigos e livros (ECKERT; ROCHA, 2006, 2012, 2013, 2014, 2015), enfatizamos uma relação mais do que constante na formação de novas gerações de pesquisadores em antropologia: a participação sistemática desta nova geração estudantil em projetos de caráter público.

O que têm em comum os alunos e as alunas de antropologia como Fernanda Rechenberg, Paula Biazus, Diogo Dubiella, Douglas Rosa e Siloé Amorim, afora serem brasileiros, terem seus endereços publicados em *facebook,* terem seus *curriculum* integrado ao sistema Lattes/CNPq? Elas e eles partilham de uma trajetória acadêmica com ênfase em antropologia e receberam, em sua formação, o incentivo peculiar da pesquisa em antropologia com linguagens audiovisuais.

Fernanda Rechenberg foi bolsista de Antropologia Visual no projeto Biev e pesquisadora no Navisual, aluna de mestrado e doutorado (RECHENBERG, 2007; RECHENBERG, 2012). Neste período, atuou em oficinas de editais públicos, financiados pela prefeitura municipal, sobre a memória coletiva da população negra em Porto Alegre com vistas a difundir este patrimônio de narrativas imagéticas da vida cotidiana em bairros da cidade. Sua atuação na vida pública foi tema de interpretação em sua tese de doutorado. Hoje, atua como professora de Antropologia Visual na Universidade de Alagoas e no Museu Théo Brandão (Maceió, AL).

Figura 1 - Imagens e trajetos revelados

Fonte: Rechenberg, 2012.

Paula Biazus foi bolsista de Antropologia Visual no Biev (2003-2007) ao mesmo tempo em que atuava como professora de fotografia *pinhole* em editais públicos ou oficinas do coletivo Grupo Lata Mágica. Trabalhando com crianças e adultos residentes em periferias pobres na cidade de Porto Alegre, teve sua experiência relatada e interpretada em sua dissertação de mestrado (BIAZUS, 2006). Hoje, Paula segue neste coletivo e é professora universitária em Lajeado/RS.

Figura 2 - A lata faz foto? Ah, então a lata é mágica!

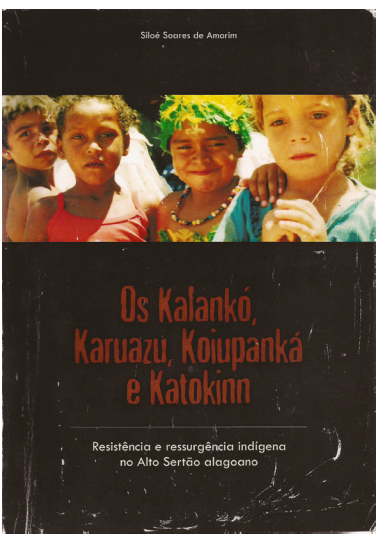
Fonte: Biazus, 2006.

Figura 3 - A lata faz foto? Ah, então a lata é mágica!

Fonte: Biazus, 2006.

Siloé Amorim, durante a graduação realizada no México e o mestrado no curso Multimeios da Universidade de Campinas (Unicamp), já era um militante da causa indígena quando passou a atuar como pesquisador no Laboratório Antropologia Visual (Aval) em Alagoas. Por volta de 1998, líderes do movimento de ressurgência dos índios do alto sertão alagoano (kalankó, karuazu, koupnka, katokinn) solicitaram que ele os ajudasse filmando e fotografando os inúmeros eventos dos grupos. Aos poucos, o antropólogo percebeu que era testemunha e guardião da memória de um movimento ímpar de sua história. Dispôs-se, então, a realizar sua dissertação (AMORIM, 2003) e, logo após, sua tese de doutorado (AMORIM, 2010), esta última pelo PPGAS/UFRGS, na linha de pesquisa de antropologia visual e da imagem, tendo por projeto a organização e a informatização deste material imagético, num processo de colaboração e devolução ao movimento indígena de seu patrimônio etnológico.

Figura 4 - Os kalankó, karuazu, koupnka, katokinn



Fonte: Amorim, 2010.

Recentemente ingressados no mestrado de antropologia da PPGAS, UFRGS, os alunos Diogo e Douglas Dubiella já consolidaram suas atuações em políticas públicas na graduação. Diogo, que fez graduação em Ciências Sociais e defendeu seu trabalho de conclusão com produção fílmica, atua em coletivo de arte e é aluno de mestrado em antropologia na linha de pesquisa de Antropologia Visual. Desenvolveu seu trabalho de conclusão de curso com uma instalação etnográfica intitulada *As mulheres e a fibra: uma instalação etnográfica* (DUBIELLA, 2015). Esta instalação, composta de uma exposição de fotografias, objetos, fibras (reciclagem de pets), expressa com muita sensibilidade o trabalho das mulheres interlocutoras. Faz parte do trabalho de conclusão um filme etnográfico em que as mulheres, organizadas em uma rede de trabalho informal, são protagonistas, além de ajudarem o autor a divulgar sua pesquisa. Com o apoio da equipe do Navisual e com o consentimento do IFCH, a instalação ocupou um dos corredores do instituto por seis meses. Na defesa do trabalho e na abertura da expoetnografia, as mulheres do grupo Arte & Mãe, moradoras do bairro Bom Jesus, em Porto Alegre, foram convidadas para expor seu trabalho comunitário e a experiência de serem interlocutoras de uma etnografia fílmica partilhada no espaço acadêmico.

Figura 5 - Fibras de Garrafa Pet

Fonte: Dubiella, 2015.

Douglas Jacinto da Rosa, kaingang, é atualmente o representante do estado do Rio Grande do Sul no Conselho Nacional de Política Indigenista (CNPI/MJC). Graduou-se pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), onde atuou no projeto PET-litoral-Indígenas, um programa de educação tutorial e conexões de saberes do Ministério da Educação no Brasil (FREITAS, 2015). Sua formação em Antropologia Visual (arte, grafismo, música, patrimônio) se entrecruza com múltiplas disciplinas como ecologia, gestão ambiental, etnologia indígena e linguística, política e saúde, etc.

Como relata a coordenadora do projeto PET-litoral-Indígenas, Ana Elisa de Castro Freitas, orientadora do trabalho de conclusão de curso do referido aluno, ela própria formada nos quadros do PPGAS/UFRGS e pesquisadora atuante do Navisual, seus alunos indígenas transitam entre as coletividades de pertencimento e a academia, entre múltiplos mundos, ocupando cada vez mais papéis de gestão dos quais

antes estavam ausentes e trazem para "o campo da academia categorias de entendimento", chaves de classificações êmicas, ampliando a compreensão fenomenológica da vida indígena e da vida humana como um todo (FREITAS, 2015).

Figura 6 - Intelectuais indígenas e a construção da universidade pluriétnica no Brasil

Fonte: Freitas, 2015.

Poderíamos nos dedicar a um amplo inventário sobre as trajetórias de pesquisadores com atuação no Navisual e no Biev, além de outros núcleos e linhas de pesquisa em âmbito nacional que atuam na forma de rede de trocas de conhecimento na área da antropologia. Por enquanto, limitamo-nos a este pequeno rol como introdução a este artigo, o que nos permite focar, no caso do Brasil, os esforços de formação de pesquisadores no campo da Antropologia Audiovisual, em

particular dos que atuam em políticas públicas, com vistas a fortalecer a luta de seus interlocutores por reconhecimento social e cultural a partir do entendimento de seu processo de autogestão e autodeterminação.

Nos termos empregados por Cardoso de Oliveira (1998, p. 191-192), com base nos conceitos apelianos[3], podem-se interpretar estas novas modalidades de produção do conhecimento antropológico como parte de uma ação comunicativa que transcorre, em geral, num contexto intersubjetivo de argumentação, do qual resultam novas discursividades no campo da antropologia, tendo por base o reconhecimento de redes com preocupações éticas. São redes que se destacam por um processo de intersubjetividade, o que, segundo o autor, e de acordo com Wittgenstein, é um "jogo de linguagem" em que se observa a exigência de consenso sobre regras e normas de argumentação intersubjetivamente válidas entre grupos reais – a comunidade dos antropólogos e a de seus parceiros de pesquisa.

O conhecimento antropológico nos moldes de cooperação seguiria, assim, uma ética discursiva pela qual os antropólogos e seus interlocutores de pesquisa se reconhecem mutuamente portadores dos mesmos direitos de produção de conhecimento sobre si e o mundo[4].

---

3 Inspirando-nos no que aponta Roberto Cardoso de Oliveira, em sua obra *O trabalho do antropólogo*, estamos hoje assistindo, na prática da formação dos antropólogos audiovisuais, à criação de uma rede comunicativa que reúne antropólogos e seus parceiros de pesquisa, com a possibilidade de se tornar uma comunidade argumentativa. Isto dependerá de conseguirmos situar a produção do conhecimento antropológico através do uso das linguagens audiovisuais como atividade pública, que reuniria os dois polos da comunicação.

4 Para o caso das questões de ensino-aprendizagem de uma ética discursiva nas produções audiovisuais do Biev e Navisual, ver a publicação Antropologia visual em suas aprendizagens: pesquisa, ensino e questões éticas, *Revista Iluminuras,* Publicação Eletrônica do Banco de Imagens e Efeitos Visuais - NUPECS/LAS/PPGAS/IFCH e ILEA/UFRGS, v. 5, n. 11, 2004. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras>.

Nesta medida, as diversas linhas narrativas, poéticas, estéticas, emotivas e sensíveis que resultam desse processo se apresentariam, no caso dos povos indígenas, como resultado de uma reinvenção das relações entre eles e a universidade (FREITAS, 2015).

Ao se manifestar como "teoria vivida" (PEIRANO, 2006), a Antropologia Audiovisual no Brasil se conforma ao campo de conhecimento em que a formação estimula a atuação dos pesquisadores e é por ela estimulada, desde a academia, em políticas públicas, permitindo que os "fatos etnográficos" e suas interpretações circulem como formas de conhecimento não somente entre os muros universitários, mas sobretudo nos múltiplos mundos públicos. Sobre este assunto, importa ressaltar que, para se pensar o ensino e a pesquisa dos aportes audiovisuais aplicados ao campo da produção de conhecimento antropológico, é preciso reconhecer, hoje, tanto na esfera nacional quanto na mundial, a pluralidade de experimentos em núcleos de pesquisa e ensino (intensamente relacionadas com ações de política cultural, como festivais e mostras de vídeos, exposições fotográficas, instalações e construção de acervos em redes, coletivos, ONG, contemplados com oficinas, cursos, ateliês, debates, atividades comentadas, etc.).

A exemplo das experiências locais do Navisual e do Biev na UFRGS[5], podemos reconhecer no país esta disposição de atuação em núcleos de formação e pesquisa em Antropologia Visual e da Imagem. Queremos aqui explorar esta performance como configuradora de práticas e saberes que respondem aos desafios de construir projetos de cooperação intra e extramuros universitários. Antes disso, porém,

5 Sobre o tema, ver o artigo das autoras: Antropologia da imagem no Brasil: experiências fundacionais para a construção de uma comunidade interpretativa, *Revista Iluminuras*, Publicação Eletrônica do Banco de Imagens e Efeitos Visuais – NUPECS/LAS/PPGAS/IFCH, v. 17, n. 41, 2016. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras>.

propomos uma breve retomada da construção deste campo de conhecimento, significativamente transdisciplinar, didaticamente aberto ao diálogo e a ações extramuros universitários, propício à produção compartilhada entre interlocutores destes estudos e as pesquisas de ação ética que a disciplina sustenta.

1 Antropologia audiovisual, um conhecimento com imagens

Pode-se, de certa forma, argumentar que a produção de conhecimento com imagens, e através delas, sempre se colocou como *ars* (do latim: maneira de ser e de proceder) ou como *t*ékne (segundo os gregos, meios de criar, fabricar ou produzir algo), inovadoras na antropologia, contribuindo significativamente para um processo efetivo de descolonização do pensamento intelectual antropológico ao problematizar a natureza política da representação audiovisual do Outro[6].

Desde que Margareth Mead (1975), juntamente com Gregory Bateson, defendeu a capacidade heurística das imagens no campo da construção do pensamento antropológico a partir de sua experiência de pesquisa etnográfica com fotografias todo antropólogo que emprega meios audiovisuais em seu trabalho de campo reconhece o vigor da Antropologia Visual na perturbação das formas canônicas e dos relatos

6 Ver, a respeito, o artigo de ROCHA, Ana Luiza C. da. Tecnologias audiovisuais na construção de narrativas etnográficas, um percurso de investigação. *Revista Iluminuras* - Publicação Eletrônica do Banco de Imagens e Efeitos Visuais - NUPECS/LAS/PPGAS/IFCH, v. 5, n. 11, 2004. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras>.

de experiências etnográficas com base na cultura do espaço livreiro[7]. Sobre este tema nos debruçamos em outros artigos especialmente dedicados à etnografia em outras linguagens, tais como as utilizadas nas redes digitais e eletrônicas na produção do conhecimento antropológico (ECKERT; ROCHA, 2006).

No Brasil, a linha de pesquisa em Antropologia Visual encontra-se consolidada. Assim o expressam inúmeras publicações recentes de pesquisadores da rede de antropologia visual ou audiovisual, ou visual e sonora, ou das visualidades e sonoridades, etc. (PEIXOTO, 1995, 1998; CAIUBY NOVAES, 2012; MONTE-MÓR; ECKERT, 1995).

É por considerar a área de conhecimento já consolidada que, talvez, nos seja permitido indagar, como o fez Sarah Pink (2006), sobre o futuro da Antropologia Visual no Brasil, ou mesmo na América Latina, tendo como contexto as trocas e parcerias acadêmicas com nossos países vizinhos – Argentina, Chile, Uruguai, Colômbia e Peru. Na realidade, para abordar o futuro da Antropologia Audiovisual a autora citada faz uma revisão da trajetória desta área disciplinar em perspectiva internacional, levando em consideração a qualidade crítica que a afetou nas últimas décadas no cinema, na fotografia e nas sonoridades. Para o caso específico deste suporte, a inspiração acadêmica está mais vinculada a uma produção teórica, conceitual e metodológica da etnomusicologia (SACHS, 1930; SCHAEFFNER, 1932; SCHAFER, 1977; SEEGER, 1987).

---

7 A respeito do assunto, ver ROCHA, Ana Luiza C. da. As Novas Tecnologias e o Campo dos Saberes em Antropologia e As práticas políticas na escrita antropológica, etnografia em hipertextos e a produção de conhecimento em Antropologia, ambos os artigos publicados na *Revista Iluminuras* - Publicação Eletrônica do Banco de Imagens e Efeitos Visuais - NUPECS/LAS/PPGAS/IFCH/UFRGS, v. 1, n. 1, 2000 e v. 7, n. 16, 2006, respectivamente, e disponíveis on-line: <http://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras>.

Relativamente ao cinema etnográfico (sem citar o de autores latino-americanos), é comum, na formação de todo antropólogo que opera no campo da Antropologia Audiovisual, fazer referência a uma tradição associada a trajetórias de antropólogos cineastas europeus, americanos e australianos, tais como Jean Rouch, Jean Arlaud, Claudine de France, David e Judith MacDougall, Patsy Asch, Tim Asch, John Marshall, Asen Balikci, Luc de Heusch, Peter Crawford, Ian Dunlop, Robert Gardner, dentre outros.

No campo da produção fotográfica, os nomes mais citados são, certamente, os de Edward Sheriff Curtis, John Collier e, evidentemente, os de Gregory Bateson e Pierre Verger.

Figura 7 - Um Mensageiro Entre Dois Mundos

Fonte: VERGER, Pierre. Um Mensageiro Entre Dois Mundos (Filme). Diretor: Lula Buarque de Hollanda. 82 min,1998, Brasil, UFRJ.

Estamos nos referindo ao momento inaugural das guerras coloniais e seus efeitos sobre o deslocamento do discurso sobre a alteridade no centro das produções intelectuais e acadêmicas em antropologia. Um instante singular, no qual o etnógrafo será levado a enfrentar os dilemas da construção de uma nova ordem mundial, levando-o a se confrontar cada vez mais com a representação da figura humana do descolonizado como ser despersonalizado, aculturado, rejeitado, infantilizado, ou até mesmo desumanizado, como aponta Frantz Fanon (1968) em sua obra *Os condenados da terra*.

Impossível não reconhecer o contexto de violência no momento de derrocada dos grandes impérios coloniais do século XX, o qual precede o trajeto de conformação de um "novo espírito antropológico", nos

termos de Gilbert Durand (1984), à prática da disciplina antropológica em escala mundial.

De acordo com Jean Paul Sartre, pelo que dele cita Fanon no prefácio de sua obra, estaríamos diante do "indigenato de elite". Cai por terra a invenção de um Outro qualquer à sua imagem e semelhança. Dessa forma, escreve Sartre: "As bocas passaram a abrir-se sozinhas; as vozes amarelas e negras falavam ainda do nosso humanismo, mas para censurar a nossa desumanidade" (1968, p. 2-3).

Estamos nos referindo aos primórdios de uma comunidade interpretativa que está às voltas com o que hoje se denomina "crise das representações" e, em decorrência, da "emergência de paradigmas reflexivos", "descolonizadores", rumo à produção do campo de conhecimento antropológico. Isto, numa clara alusão à importância de se descontruir os processos de empoderamento dos saberes e fazeres científicos no Ocidente moderno e das racionalidades daí derivadas.

Voltamos a nos referir a Sarah Pink, que em 2006 tratava, em especial, de uma Antropologia Audiovisual orientada a um projeto interdisciplinar mais "colaborativo", em que as linguagens audiovisuais dos antropólogos procuravam se ligar, se relacionar e se somar aos saberes e fazeres de seus parceiros de pesquisa.

Este certamente é também o caso da obra de Jean Rouch, um dos pais fundadores, no campo da produção da Antropologia Visual[8], do filme etnográfico e do conceito de antropologia compartilhada (*partagée*). Poderíamos dizer, neste sentido, que se tratava de um momento, no trajeto de formação do campo conceitual da antropologia, em que o etnógrafo (fotógrafo ou cineasta) se engajava em promover a interatividade entre as diferentes culturas no processo dialógico (antropologia

8 A propósito, ver GONÇALVES, Marco Antônio. *O real imaginado*: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

compartilhada) com os seus interlocutores de pesquisa, partindo de uma promoção de novas formas de participar na construção do conhecimento antropológico. Não versava, necessariamente, de promover uma troca de conhecimento entre os dois lados (antropologia colaborativa), no esforço de desmontar as táticas do colonialismo e seu complexo jogo de relações que unem os antropólogos a seus parceiros de pesquisa.

Não resta dúvida que os conceitos de compartilhamento e de colaboração se inter-relacionam, isto em razão de ambos se basearem, no caso da prática do conhecimento antropológico, em diálogos interculturais. Entretanto, vale a pena refletir sobre como tais conceitos refletem os processos diferenciados de produção de narrativas etnográficas audiovisuais. No primeiro caso, como afirma Davenport (1998), estaríamos nos reportando a uma ação comunicacional intercultural, motivada pela intenção voluntária, e unilateral, de um autor que detém um conhecimento com alguém que não o possui[9]. No segundo caso, poderíamos considerar, conforme Argyle (1991), que estamos operando com a prática da etnografia audiovisual como parte de uma ação comunicacional intercultural de interesse comum a seus autores, considerados co-realizadores[10].

Apontamos, propositadamente, para esta diferenciação; não por questões semânticas fúteis, mas para enfatizar o quanto de deslocamento epistemológico implicou para a Antropologia Audiovisual desprender-se de seu instante "compartilhado" para o outro, o "colaborativo".

Este "desprendimento" obriga a prática antropológica, ou o ofício do etnógrafo, ao diálogo intercultural mais sistemático

9 DAVENPORT, Thomas H. *Ecologia da informação*: por que só a tecnologia não basta para o sucesso na era da informação. São Paulo: Futura, 1998.

10 ARGYLE, Michael. *Cooperation, basisofsociability*. London: Routledge, 1991.

É por meio dele que produzir imagens do Outro ultrapassa o propósito da partilha comum de um sistema de representações para atingir, no esforço de produzir benefícios mútuos, a feição do conhecimento que resulta de uma cooperação entre ele e seus parceiros de pesquisa.

2 Política acadêmica e gestão do conhecimento antropológico

Ao reunir a produção bibliográfica que configura a consolidação de uma rede interpretativa no Brasil na produção de saberes e fazeres na área da Antropologia Audiovisual, percebe-se igualmente uma forte correlação entre a produção intelectual sob a forma de revistas e livros, a organização de eventos científicos e a constituição da Antropologia Visual ou Audiovisual em inúmeros programas de pós-graduação no país como parte de uma luta por uma política acadêmica em prol da visibilidade e legitimidade desta forma de produção de conhecimento no campo antropológico, a qual possibilita arranjos mais compartilhados e de cooperação.

Perscrutar o percurso da Antropologia Visual no Brasil é dar conta do importante papel das associações científicas, tais como a Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (Anpocs), com reuniões anuais; e a Associação Brasileira de Antropologia (ABA), com reuniões bianuais; que cedo se tornaram arenas de ação de pesquisadores que trabalham com imagens com o objetivo de criar uma política científica específica para a área da Antropologia Visual. Ambas as associações tiveram um papel fundamental no reconhecimento de que os pesquisadores que atuavam nessa área formavam uma rede de interpretação com demanda de recursos e subsídios junto às organi-

zações de fomento ao desenvolvimento de pesquisas e ensino[11] em programas de pós-graduação, tanto quanto junto a organismos não-governamentais[12]. Os encontros regulares entre pesquisadores brasileiros com atuação nesta área foram responsáveis pela formação de uma ativa rede de antropólogos(as) que têm por característica, ainda nos dias atuais, uma intensa troca intelectual, seja sob a forma de permuta de produções entre núcleos, laboratórios e centros de pesquisa, seja de intercâmbio em eventos científicos, em defesas de dissertações e teses.

Conforme apontamos anteriormente, a década de 1980 foi um momento privilegiado na abertura da pesquisa antropológica para a produção audiovisual no país, com repercussões nas formas de construir o conhecimento em antropologia. Emergem, neste período, nos centros de pesquisa e programas de pós-graduação, os primeiros cursos universitários voltados a essa prática e os novos instrumentos audiovisuais.

Dentre os cursos propostos nos sistemas curriculares, destaca-se a oficina desenvolvida em 1982 pela antropóloga Ana Luiza Fayet em formação na Universidade de Brasília/UnB, fruto de sua pesquisa de mestrado sobre a vida e o trabalho de catadores de lixo da periferia de Brasília. Desse trabalho resultou a produção do audiovisual em coautoria com o fotógrafo e antropólogo Milton Guran. Na sequência, em 1984, Maria Eugênia Brandão A. Nunes (Universidade Católica de Goiás/UCG) desenvolve o curso de especialização Recursos Audiovisuais em Etnologia, que se constituía numa revisitação da obra de antropólogos precursores que, no Brasil, haviam utilizado o instrumento fotográfico ou fílmico em suas pesquisas de campo. A destacar, dentre eles, a obra de Wolf Jesco von Puttkamer (1919-1994).

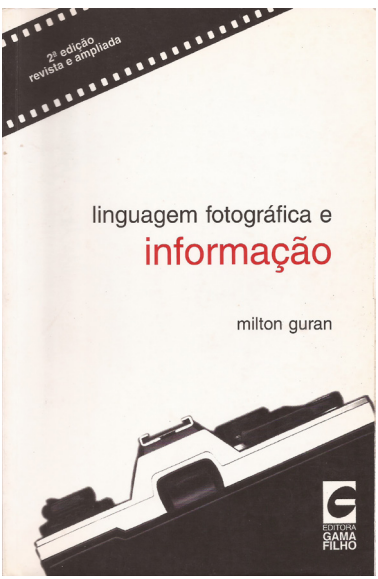
---

11 Especialmente a Coordenação de Aperfeiçoamento do Ensino Superior/Capes e o Conselho Nacional para o Desenvolvimento Científico/CNPq.

12 Ver mais em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/index.php>.

Figura 8 - Brasília sob o olhar de Jesco

Figura 9 – Linguagem fotográfica e informação



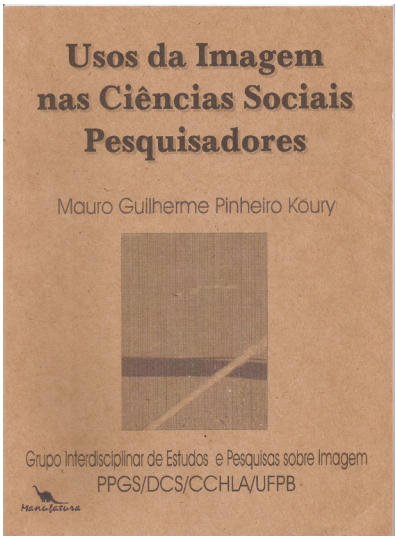
Fonte: Guran, 2000.

A expansão da disciplina, por seu turno, nos anos 1990, vem associada à demanda de jovens estudantes por esta linha de pesquisa nos processos institucionais de formação que estimulam a criação de centros de pesquisa em Antropologia Visual. Em 1992, na XXIª Reunião Anual da Anpocs, esta associação abre espaço à iniciativa de organização de uma mostra de vídeos etnográficos, acompanhada de debates, preferencialmente na presença de seus diretores e equipe participante.

Tal iniciativa, que projeta a formação de uma rede de pesquisadores na área audiovisual nas ciências sociais no Brasil, se deve à liderança das pesquisadoras Bela Feldman-Bianco (Unicamp/SP) e Ana Galano (UFRJ/RJ), pioneiras nos esforços de promover, de uma forma mais abrangente e duradoura, a produção sistemática de pesquisa audiovisual nos cursos de antropologia nos moldes do que aqui denominamos comunidade de argumentação, seguindo Roberto Cardoso de Oliveira (1985) quando trata do tema dos diversos estilos do fazer antropológico.

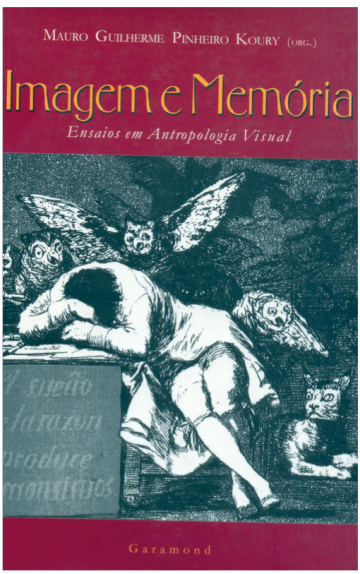
Um exemplo deste processo foi a realização, em 1993, do seminário temático "Ciências Sociais & Imagem", ocasião em que se inaugurou um grupo de trabalho sobre "Usos da imagem nas Ciências Sociais". Na trilha da popularização da pesquisa com imagens no campo das ciências sociais, o GT se reapresenta nas reuniões da Anpocs. De 1994 a 1996, segue sob a coordenação de Bela Feldman-Bianco e Ana Maria Galano. Para consolidar a continuidade do debate, as pesquisadoras organizaram, em 1996, a formação da rede de Antropologia Visual em uma reunião da Anpocs. Ampliava-se a abrangência da rede brasileira de antropólogos audiovisuais, agora com a participação de pesquisadoras das mais diversas universidades. Registra-se o esforço do pesquisador Mauro Koury (1997), da UFPB/PB, ao elaborar uma enquete sobre a produção audiovisual na pesquisa social brasileira.

Figura 10 - Usos da imagem nas Ciências Sociais



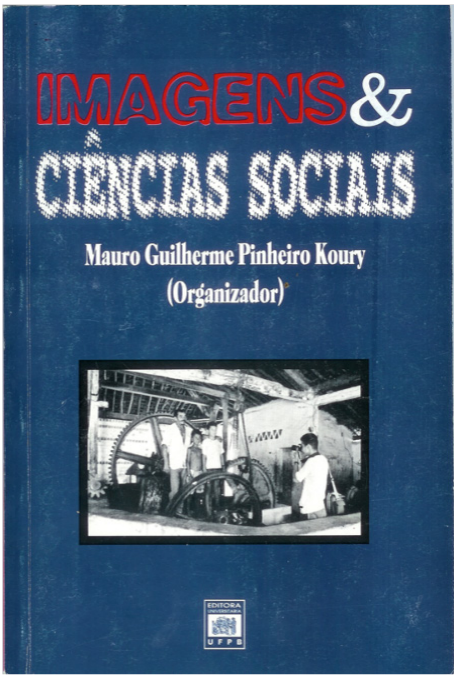
Fonte: Koury, 1997.

Figura 11 - Imagem e Memória



Fonte: Koury, 1997.

Figura 12 - Imagens & Ciências Sociais



Fonte: Koury, 1997.

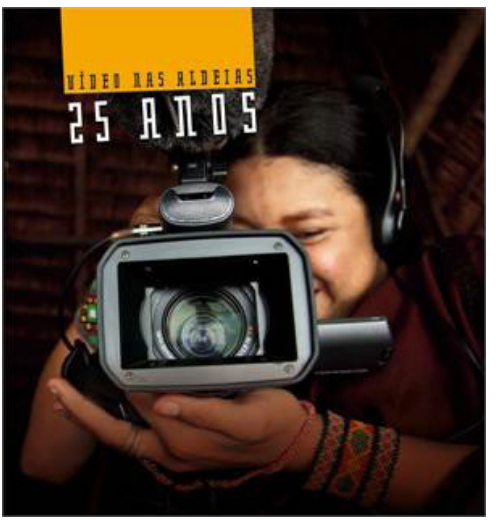
Os pesquisadores desta rede de antropólogos, sociólogos, cientistas sociais e cientistas políticos passaram a compor a Comissão de Imagem e Som da Anpocs, com a responsabilidade de articular propostas temáticas de mesas redondas e estimular a participação sistemática dos membros associados em grupos de trabalho de produção audiovisual em ciências sociais, mostras de filmes, documentários, exposições fotográficas e sessões de pesquisas sonoras.

Por ocasião da XIX[a] edição da Reunião Brasileira de Antropologia ocorrida em 1993, em Niterói/RJ, na gestão do presidente Silvio Coelho dos Santos (UFSC/SC), foi organizada pela primeira vez uma mesa de debates sobre questões éticas na pesquisa audiovisual em

antropologia. Dela participaram Patrícia Monte-Mór, Renato Athias, Cornelia Eckert, Clarice Peixoto e Etienne Samain, entre outros. Entretanto, foi na reunião da ABA realizada em Salvador/BA (1996) e organizada sob a presidência do antropólogo João Pacheco de Oliveira Filho (UFRJ/RJ), que foi promovido o primeiro prêmio para vídeo etnográfico, alcunhado de Prêmio Pierre Verger.

O esforço de agenciamento da Antropologia Visual, mais uma vez, está sob a batuta de Bela Feldman-Bianco, apoiada pelo organizador do evento, o antropólogo Carlos Caroso. Nesta ocasião, na presidência da comissão de avaliação estava o antropólogo e cineasta francês Marc Henri Piault (CNRS/França). O primeiro documentário premiado se intitulava "Yãkwá, O Banquete dos Espíritos", sob a direção da antropóloga Virgínia Valadão (1952-1998), produzido no âmbito do projeto "Vídeo nas Aldeias", na época vinculado ao Centro de Trabalho do Indigenista de São Paulo.

Figura 13 - Vídeos nas Aldeias



Fonte: Valadão, 1998.

Naquele momento, integravam a programação inúmeras atividades sobre o tema do uso de recursos audiovisuais para a produção do conhecimento em antropologia. Sob a coordenação de Clarice Peixoto e Cornelia Eckert, formaram-se grupos de trabalho, mesas redondas, oficinas de vídeo etnográfico, mostras livres de fotografias e mostras de vídeos. O troféu do prêmio só foi criado na gestão de Miriam Pillar Grossi, por ocasião da XXV[a] Reunião Brasileira de Antropologia/RBA, em Goiânia/GO, quando a presidente da comissão do Prêmio Pierre Verger, a antropóloga Ana Luiza Carvalho da Rocha, apresentou a estatueta Fatumbi, criada pelo escultor e artista plástico Nico Rocha (Porto Alegre/RS).

Não por acaso foram lançados dois livros, organizados sob a forma de coletânea, por meio dos quais se divulgava, na rede brasileira de antropólogos audiovisuais, a produção destes momentos efervescentes de debate na área. Referimo-nos, primeiramente, à publicação de *Desafios das Imagens: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*, organizada por Bela Feldman-Bianco e Miriam Moreira Leite (1998). Esta obra faz, em sua apresentação, uma homenagem à Associação Nacional de Pesquisadores em Ciências Sociais/Anpocs, como instituição que cria um importante espaço acadêmico de circulação de conhecimento da pesquisa com imagens, com o apoio de Alícia Abreu e Flávio Pierucci, então membros da diretoria da instituição. A obra também aponta outras mostras de vídeos e fotografias, jornadas e seminários que foram fundamentais para a consolidação da Antropologia Visual como área de produção de conhecimento.

Figura 14 - Desafios das Imagens

Fonte: Feldman-Bianco; Leite, 1998.

Outra publicação que destacamos é o livro *Imagem em foco*, organizado por Cornelia Eckert e Patrícia Monte-Mór (1999), com os resultados das pesquisas apresentadas no grupo de trabalho de Antropologia Visual desenvolvido na XXIª Reunião Brasileira de Antropologia, em Vitória/ES, na gestão da presidente Mariza Correa. Neste livro, a antropóloga e cineasta Virgínia Valadão relata o processo de construção do seu documentário premiado.

Figura 15 - Imagem em foco

Fonte: Eckert; Monte-Mór, 1999.

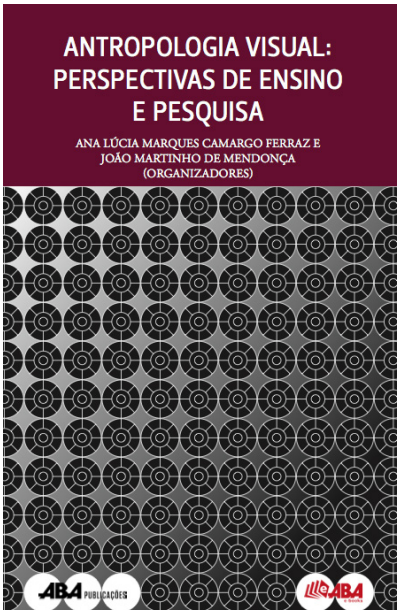
Em mais uma reunião da Anpocs, em 1999, em uma assembleia da ABA, institucionaliza-se o Comitê de Antropologia Visual, criado na gestão do presidente Ruben George Oliven (UFRGS), que responde favoravelmente à reivindicação encaminhada durante o evento, em Caxambu/MG (1999), tendo por primeira coordenadora a antropóloga Patrícia Monte-Mór (2000-2002), seguida de Cornelia Eckert (2002-2004), Renato Athias e Carmen Rial (2004-2006), Renato Athias (2006-2008), Clarice Peixoto (2008-2010), Claudia Turra

Magni (2010-2012), Paula Morgado (2012-2014) e Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque (2014-2016).

3 A rede interpretativa da antropologia visual no Brasil

Pensar um futuro para a Antropologia Audiovisual brasileira (e/ou latino-americana) significa abordar o potencial de colaboração e agregação com que vem sendo praticado o uso dos recursos audiovisuais na formação das mais recentes gerações de pesquisadores de antropologia. Debruçando-nos sobre a produção dos diversos núcleos de pesquisa, encontramos uma produção sistemática de trabalhos audiovisuais baseados em práticas diversificadas de produção de etnografias audiovisuais politicamente engajadas na convergência entre a pesquisa e o ensino, como testemunha, a respeito do tema, o livro *Antropologia visual: perspectivas de ensino e pesquisa* (2014), organizado por Ana Lúcia Camargo Ferraz e João Martinho de Mendonça.

Figura 16 - Antropologia visual



Fonte: Ferraz; Mendonça, 2014.

Certamente, durante o percurso, precisaremos levar em conta o acesso dos pesquisadores em seus processos de formação em tais núcleos, aos recursos tecnológicos cada vez mais sofisticados e interativos obtidos por eles por meio de financiamento de fundações e instituições municipais, estaduais e nacionais de amparo à pesquisa (CNPq, CAPES). Da mesma forma, devemos pensar o compromisso de muitos destes pesquisadores na produção de conhecimento no âmbito da antropologia, tendo por campo de investigação o processo de acesso às etnografias audiovisuais pelo uso de tecnologias de livre circulação de informações, tais como blogs, sites, etc.

Não muito tempo atrás, quando nós, pesquisadores brasileiros de antropologia e sociologia, nos encontrávamos bianualmente nas reuniões brasileiras de antropologia (Reunião Brasileira de Antropolo-

gia/RBA), reuniões latino-americanas, como a Reunião de Antropologia Mercosul (RAM), ou anualmente na reuniões de pesquisadores em ciências sociais (Anpocs), ou, ainda, em outros eventos criados destinados a congregar pesquisadores na área da Antropologia Audiovisual (mostras de filme etnográfico, jornadas de antropologia visual, etc.), tínhamos por meta discutir um sentido comum de produção audiovisual ainda emergente.

Tratava-se de refletir sobre uma política singular em defesa dos processos de produção de etnografias audiovisuais no âmbito da distribuição de saberes e fazeres que abarcasse o campo da produção antropológica brasileira, que incluísse vídeos etnográficos, ensaios etnofotográficos ou fotoetnográficos, etnografias em hipermídias, etnografias sonoras, etc. Naquele momento, final dos anos 1980, tratava-se de dar visibilidade, na academia brasileira, às diferentes maneiras de se fazer pesquisas etnográficas no Brasil pelo uso de recursos audiovisuais por meio da promoção de encontros entre núcleos de pesquisa das mais diversas universidades do país.

Fruto desses encontros, mostras, simpósios e seminários foi a profusão de publicações, na década seguinte, destinadas a sistematizar as práticas da Antropologia Audiovisual brasileira, envolvendo o diálogo com obras estrangeiras traduzidas para a língua portuguesa. Todavia, essa produção intelectual brasileira dispunha, paradoxalmente, do espaço livreiro como lugar no qual a comunidade interpretativa defendia sua emancipação e autonomia em relação às formas mais tradicionais de expressão do pensamento antropológico, como o registro escrito.

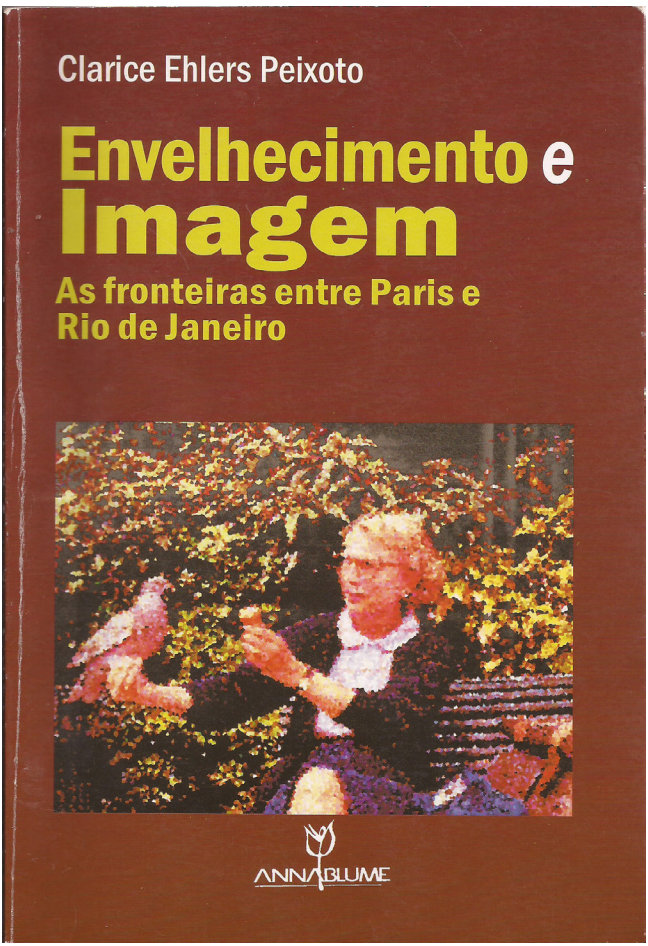
É interessante registrar que, em decorrência deste instante inaugural da Antropologia Audiovisual brasileira como parte integrante da formação acadêmica do antropólogo no Brasil, este campo foi incluído no ensino de graduação de ciências sociais e/ou antropolo-

gia tanto quanto do ensino de pós-graduação. A partir de então, toda produção intelectual no formato de livros, revistas e artigos sobre o assunto começa a ser incorporada a todo um processo acadêmico de ensino-aprendizagem mais ortodoxo.

Concomitantemente aos encontros sistemáticos que reuniam antropólogos oriundos de diversas instituições acadêmicas e à criação de disciplinas em programas de pós-graduação em antropologia social e graduação em ciências sociais, assiste-se à consolidação do campo da Antropologia Audiovisual no Brasil pela disseminação dos postulados de uma antropologia compartilhada no sistema de práticas promovidas por organizações da sociedade civil que vinham atuando, principalmente, na defesa das minorias étnicas, como, por exemplo, o Projeto Vídeo nas Aldeias, do Centro de Trabalho Indigenista (em São Paulo, na época, CTI).

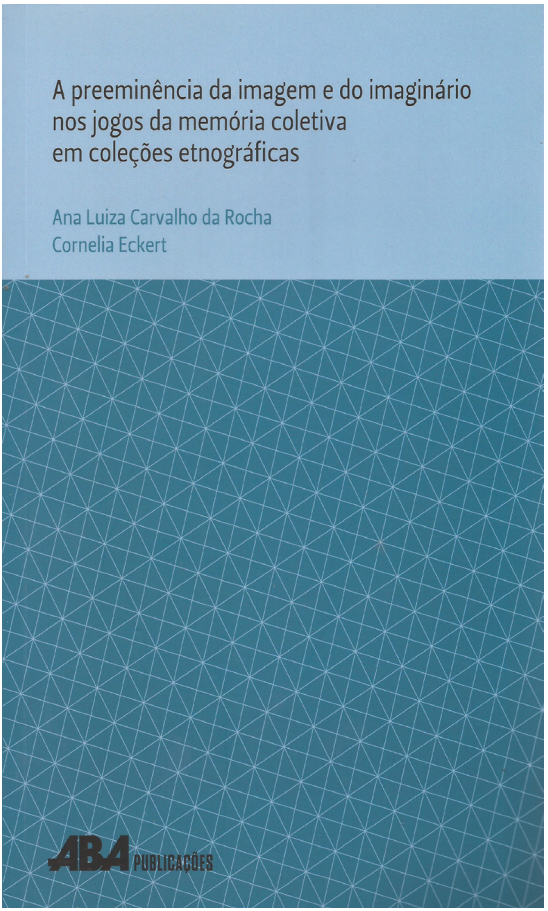
Na esteira do trajeto de uma política de visibilidade para o campo da Antropologia Audiovisual no Brasil, criam-se as primeiras linhas de pesquisa nos programas de pós-graduação em antropologia social, responsável pela formação de um número significativo de pesquisadores. Sobre o tema, inúmeras publicações acabaram sendo produzidas nos anos subsequentes, no esforço de se refletir sobre os saberes e fazeres da Antropologia Audiovisual no país na forma de revistas (PEIXOTO, 1995; ECKERT; GODOLPHIM, 1995) e os mais diversos livros (ECKERT; MONTE-MÓR, 1999; FELDMAN-BIANCO; MOREIRA LEITE, 1998); mais recentemente, ainda sob esta influência, foram produzidos os estudos de Cornelia Eckert e Ana Luiza C. da Rocha (2016) e Sylvia Caiuby Novaes (2010).

Figura 17 - Envelhecimento e imagem



Fonte: Peixoto, 1995.

Figura 18 - A preeminência da imagem e do imaginário nos jogos da memória coletiva em coleções etnográficas



Fonte: Eckert; Rocha, 2016.

Figura 19 - Escritura da imagem

Fonte: Novaes, 2010.

Naquele momento, tratava-se de tornar manifestos os "campos semânticos" de um percurso intelectual (DE CERTEAU, 1996) a respeito do qual podemos delinear não apenas um discurso sobre saberes e fazeres da Antropologia Visual no Brasil com base na dinâmica de núcleos de pesquisa, mas a inserção progressiva dos antropólogos em ONG, fundações, institutos e associações em torno das quais os movimentos sociais no país se organizavam. O esforço em torno da promoção de uma política de visibilidade para as produções de Antropologia Audiovisual por uma parcela da comunidade interpretativa de antropólogos brasileiros converge com o instante da cena cultural nacional em

que se consolidava o processo de redemocratização, tradicionalmente avesso a toda ordem de conflitos (sociais, sexuais, étnicos, raciais, etc.).

Por um lado, nos anos 80, conforme aponta Ruben Oliven (1989), os antropólogos que pautavam suas pesquisas no uso dos recursos audiovisuais compartilhado com seus parceiros de pesquisa enfrentavam alguns dilemas éticos no tratamento da violência fundacional no coração da cultura brasileira. Referimo-nos aqui às suas preocupações com as formas de produção e geração da imagem do Outro e os mecanismos neocoloniais de promover sua subordinação e exploração, numa polarização de saberes eruditos e saberes populares. Operando com recursos tecnológicos que derivam da inserção do país numa nova ordem mundial, a da globalização, os antropólogos "herdeiros dos anos de chumbo", tanto quanto outros intelectuais e artistas dialogavam com referências cognitivas acerca da "cultura popular" (na visão do oprimido colonial, ao qual atribuem a identidade da cultura brasileira) como inferior, submissa, ou alienada, conforme destaca Renato Ortiz (1985). Por outro, nos anos 90, a antropologia, a meio caminho entre a reflexividade acadêmica e a reflexividade política, entra em sintonia com o processo de redemocratização do Brasil.

Arriscamo-nos a afirmar que a produção da Antropologia Audiovisual brasileira confronta, neste instante preciso, a unidade totalizante dos discursos de dominação e de poder associada às formas de expressão da "situação colonial" na construção da identidade nacional do país, patriarcal, branca, escravocrata, elitista e católica em seu teor, que se fragmenta em discursividades plurais de inúmeros herdeiros das brutalidades dos "oprimidos coloniais" (FANON, 1968) de outras épocas.

Nos anos subsequentes, em decorrência dos saberes e práticas da Antropologia Audiovisual já clássicos, o advento das tecnologias agrega um valor fundamental. Numa civilização da imagem e do consumo da

imagem do Outro, com o desenvolvimento tecnológico das mídias digitais e eletrônicas, sua disseminação irrestrita na prática acadêmica amplifica a capacidade dos antropólogos em compartilhar, criar e prover conhecimento[13] com base num processo dialógico intercultural, tendo por suporte a colaboração com os parceiros de pesquisa, antes denominados "informantes".

Os temas da cidadania, dos direitos humanos e das minorias, da exclusão social, entre outros, invadem a cena pública da sociedade brasileira e se desdobram em inúmeros movimentos sociais relevantes, nos quais os antropólogos, cada vez mais, passam a atuar juntamente com seus parceiros de pesquisa. No campo da Antropologia Audiovisual brasileira, prossegue o reexame dos discursos científicos e estéticos sobre a alteridade, agora numa crítica cada vez mais eficiente e eficaz à racionalidade do discurso antropológico ocidental. O caso do CTI de São Paulo foi exemplar, neste sentido. Criado em 1979, abrigou um dos mais importantes projetos de produção audiovisual junto aos grupos indígenas no Brasil, o projeto Vídeo nas Aldeias (1986), que se transformou, nos anos mais recentes, em uma ONG, com sede em Olinda/PE, ameaçado em sua continuidade, desde 2016, por cortes financeiros de apoio ao projeto por instituições brasileiras.

13 A respeito, ver, RIBEIRO, José da Silva. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. *Revista de Antropologia*, v. 48, n. 2, p. 613-648, 2005.

Figura 20 - Vídeo nas Aldeias

Fonte: Vincent Carelli, 1986.

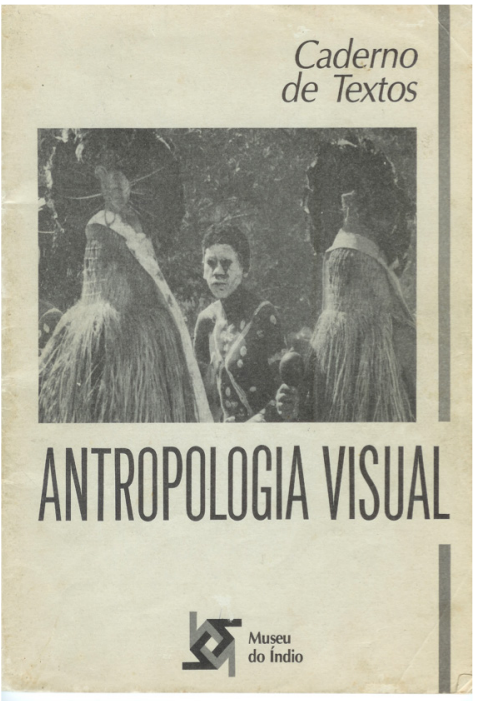
4 Consolidação de um campo científico

Atualmente, as produções com imagens conformam, no Brasil, um campo científico de envergadura. Nos programas de mestrado e doutorado em antropologia proliferam os cursos de Antropologia Visual, Antropologia Audiovisual, Antropologia Fílmica, Fotoetnografia (ACHUTTI, 1997, 2004), Antropologia e Imagem Visual e Sonora, etc. O reconhecimento da pesquisa e do ensino da antropologia visual no Brasil atinge um grau de solidez no momento em que este campo de conhecimento, pela mobilização dos pesquisadores da área, passa a integrar oficialmente a política científica de fomento à pesquisa e ensino (Capes e CNPq), sendo o movimento acompanhado de uma produção de artigos

e livros fundamentais para a sua consolidação nos moldes de uma rede interdisciplinar de pesquisadores e professores atuantes na área.

Neste percurso, as primeiras publicações eram recebidas com ansiedade pelos professores de Antropologia Visual, dada a carência de bibliografia para o desenvolvimento de programas de aulas. Destacamos a publicação "Caderno de textos, Antropologia Visual" (1987), por conter os debates ocorridos no II Festival Latino-Americano de Cinema dos Povos Indígenas, organizado por Cláudia Meneses (Museu do Índio/RJ), por Patrícia Monte-Mór (UFRJ) e Milton Guran (UnB). Participaram da publicação professores e pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Multimídia/Unicamp; dentre eles, dois expoentes da pesquisa na interface da antropologia e fotografia no país, Etienne Samain e Fernando de Tacca. A publicação aborda os desafios do campo da pesquisa em antropologia visual no Brasil, com foco no tratamento da questão indígena no contexto nacional, apontando as diferenças, por exemplo, no uso de fotografias em trabalhos antropológicos e em documentários com finalidade testemunhal e ilustrativa.

Figura 21 - Caderno de textos, Antropologia Visual



Fonte: Meneses; Monte-Mór; Guran, 1987.

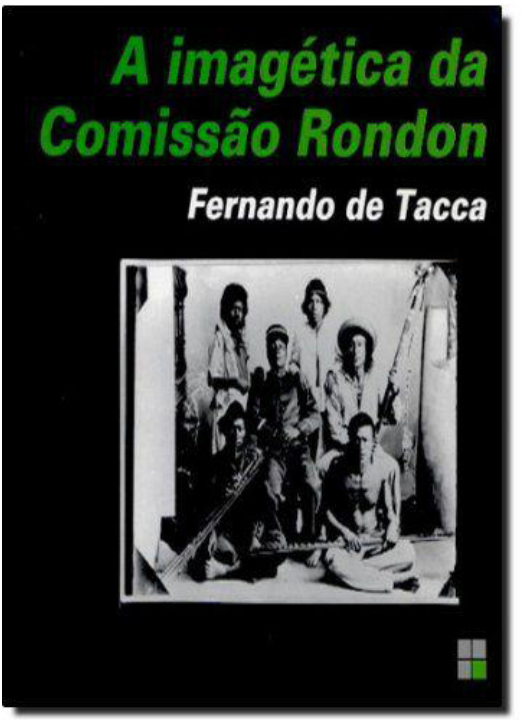
Acompanhando as primeiras iniciativas de publicações sobre a pesquisa antropológica com imagem, surgem outras dedicadas ao debate em torno da pesquisa em acervos fotográficos e fílmicos para o campo dos estudos precursores de antropologia e etnologia no Brasil. Como parte dessa linhagem editorial, constam os estudos sobre o uso das fotografias de acervos incorporados à pesquisa científica. Dentro dela, destacamos o livro de Miriam Moreira Leite (1983), da USP/SP, como paradigmático sobre o tema da memória coletiva no Brasil. A obra trata das contribuições dos estudos dos álbuns de famílias de imigrantes de diversas origens vindos para São Paulo (1880-1930).

Figura 22 - Retratos de Família

Fonte: Leite, 1983.

No diálogo com as novas tendências do mercado editorial, despontam as primeiras publicações dos antropólogos que refletem sobre as contribuições de obras fílmicas, como a de Luiz Thomaz Reis, militar que atuou no projeto de pacificação do projeto Marechal Rondon junto às sociedades indígenas brasileiras na década de 1890 para o campo da produção antropológica audiovisual no Brasil, vindo a constituir tema da tese de doutoramento de Fernando de Tacca (2001). Na mesma perspectiva, importantes publicações colocam em destaque a produção de fotografia de precursores de estudos etnológicos e populações afro-brasileiras, como as obras de Claude Lévi-Strauss (1994) sobre os bororo no Brasil, Darcy Ribeiro (1996), Luiz de Castro Faria (2001) e Pierre Verger (2002).

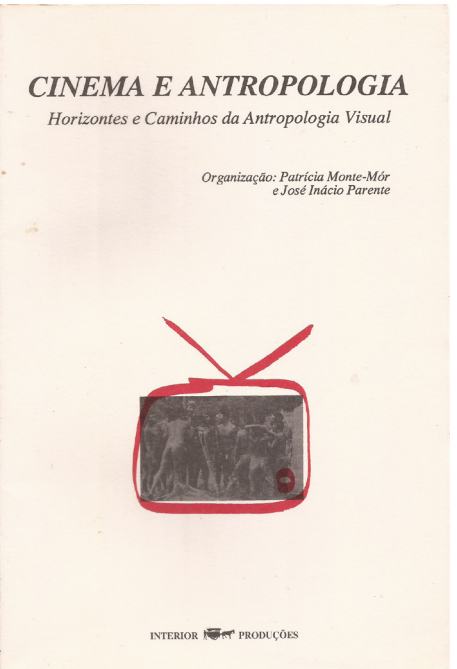
Figura 23 - A imagética da Comissão Rondon



Fonte: Tacca, 2001.

Concomitantemente à consolidação do campo intelectual da Antropologia Visual no Brasil, ocorria seu processo de inserção no cenário internacional, com atuação expressiva de Patrícia Monte-Mór e José Inácio Parente (Interior Produções Ltda.), em 1993, à frente da organização da 1ª Mostra Internacional do Filme Etnográfico, que reuniu no Rio de Janeiro intelectuais, cineastas e antropólogos de destaque nacional e internacional do cinema etnográfico (Brasil, Estados Unidos, França, Inglaterra, Alemanha, Argentina, Canadá, Cuba, Japão, Peru, entre outros).

Figura 24 - Cinema e antropologia



Fonte: Monte-Mór; Parente, 1993.

Com inspiração em festivais, como o *Bilan du film ethnographique*/França, dirigido por Jean Rouch, o *Margaret Mead film and* vídeo festival e o *Native american film festival*/EUA, e seguindo os passos do gênero francês *documentaire sur le grand écran,* foram destaque da 1ª Mostra as produções pioneiras de Luiz Thomaz Reis e o projeto "Vídeo nas Aldeias" do CTI/SP, de Vincent Carelli, Dominique Gallois e Virgínia Valadão, ao lado dos filmes etnográficos de Robert Flaherty (Estados Unidos), Marcel Griaule (França), John Grierson (Inglaterra), Jean Rouch (França), Robert Gardner (Estados Unidos), Tim Ash (Estados Unidos), John Marshall (Estados Unidos) e David MacDougall (Estados Unidos), entre outros.

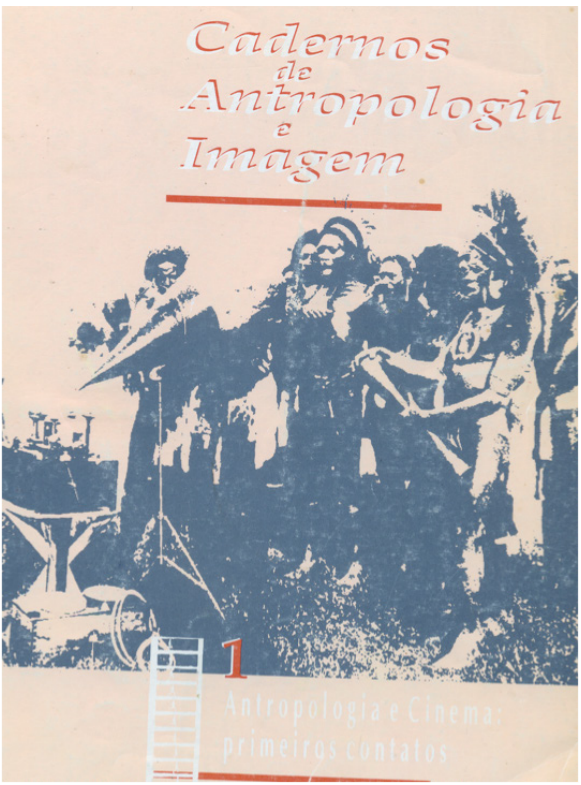
Figura 25 - 2ª Mostra internacional do filme etnográfico

Além do tradicional catálogo, esta mostra dá origem a uma publicação organizada por Patrícia Monte-Mór e José Inácio Parente (1994), que reunia os principais tópicos debatidos durante os seminários que compunham a programação do festival. A partir da experiência bem-sucedida, novas edições do festival prosseguem até os dias atuais, sempre apresentando filmes etnográficos clássicos e contemporâneos.

De 1995, podemos destacar o lançamento do periódico científico "Cadernos de Antropologia e Imagem", organizado por Patrícia Monte-Mór e Clarice Peixoto (ambas da UERJ/RJ), com importantes artigos de antropólogos visuais brasileiros e de pesquisadores e profissionais da área da produção audiovisual do cenário internacional, traduzidos para a língua portuguesa. O periódico desempenhou importante papel

ao promover a circulação da produção de conhecimento na área da Antropologia Visual, fomentando de forma efetiva o acesso à bibliografia especializada nos cursos de graduação e em programas de pós-graduação brasileiros. Material igualmente riquíssimo para os pesquisadores envolvidos com o estudo temático em diversos núcleos de pesquisa em Antropologia Audiovisual no país, como São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Recife, Florianópolis, Natal, Goiânia, Fortaleza e, mais recentemente, Brasília, Belém, Manaus, Salvador, Niterói, Pelotas, Rio Tinto e João Pessoa, e outros.

Figura 26 - Cadernos de Antropologia e Imagem



Fonte: Monte-Mór; Peixoto, 1995.

As jornadas que reúnem latino-americanos igualmente promovem o debate da rede de pesquisadores. Primeiramente citamos a iniciativa da 1ª e a 2ª Jornadas de Antropologia Visual, realizadas em Porto Alegre/RS, respectivamente nos anos 1992 e 1994. Mas já a partir de 1995, as jornadas se transformam em grupos de trabalhos/GTs, simpósios, mesas, exposições e mostras (vídeo, som, multimídia) nas Reuniões de Antropologia do Mercosul (RAM). Assim, desde a 1ª Reunião de Antropologia Mercosul/RAM, realizada em Tramandaí/RS/Brasil e na 2ª Reunião de Antropologia Mercosul/RAM, que transcorreu em Piriápolis/Uruguai, as jornadas de Antropologia Visual são uma constante nestes eventos internacionais (no Brasil, na UFRGS, UFSC e UFPR), no Uruguai e na Argentina. Mais recentemente, o mesmo processo é dinamizado nas Reuniões Equatoriais de Antropologia, em sua quarta edição, realizadas em universidades nas Regiões Norte e Nordeste do Brasil.

Figura 27 - 1ª Jornada de Antropologia Visual

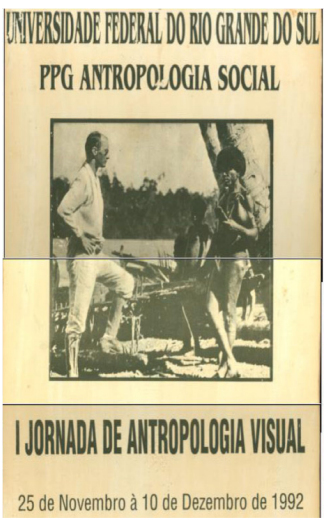
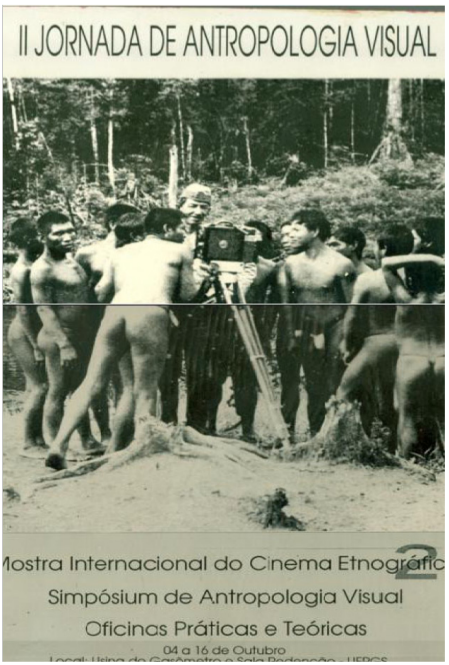


Figura 28 - 2ª Jornada de Antropologia Visual



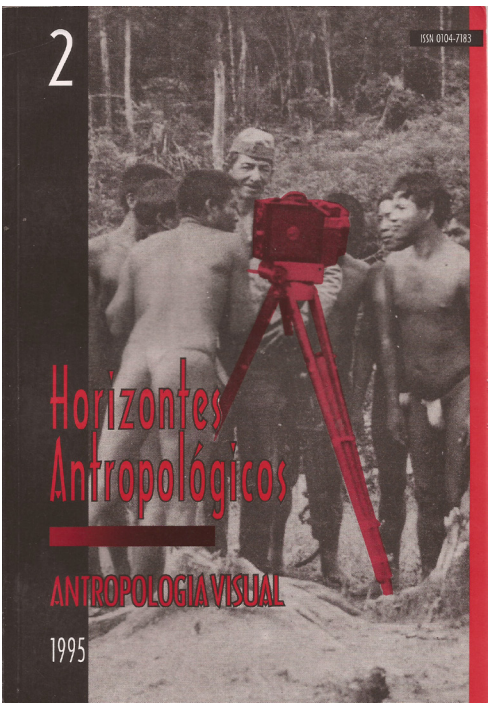
5 Da produção escrita, circulação do conhecimento

As fecundas "interlocuções transdisciplinares", no que se refere ao uso de linguagens visuais nas pesquisas em ciências sociais ocorridas durante os grupos de trabalho nos eventos nacionais, resultaram em frutíferas publicações. Nos programas de pós-graduação em antropologia social, a linha de pesquisa de antropologia visual passa a receber incentivos nas estruturas curriculares.

O campo da antropologia visual se consolida, em especial, pelo alargamento de núcleos que despontam como importantes centros de estudos sobre o uso dos recursos audiovisuais na pesquisa antropológica do país e, em seu âmbito, as inúmeras publicações. Pioneiro no Brasil, o Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (Lisa) é fundado, em

1991, por Sylvia Caiuby Novaes e Miriam Moreira Leite no contexto da USP/SP. Nesse laboratório, temos a publicação de Sylvia Caiuby Novaes (1993). A antropóloga divulga sua experiência de trabalho de campo com as sociedades brasileiras, especialmente os bororo (coletivo indígena que habita o estado do Mato Grosso, no Brasil), abordando o contato de tais populações com outras sociedades e as mudanças socioculturais daí decorrentes. No Rio Grande do Sul, o Navisual foi criado em 1992, como projeto integrante do Laboratório de Antropologia Social (LAS/PPGAS/UFRGS), sendo reconhecido, em ata de 1994, pelo Departamento de Antropologia como núcleo de antropologia visual. Desde então, tem sido coordenado por Cornelia Eckert.

Figura 29 - Revista Horizontes Antropológicos



Fonte: Eckert; Godolphim, 1995.

Como fruto dos debates transcorridos ao longo de jornadas de Antropologia Visual, vários *papers* foram publicados em um volume da Revista Horizontes Antropológicos, do PPGAS/UFRGS, dedicado ao tema da antropologia visual (ECKERT; GODOLPHIM, 1995), com artigos de uma nova geração de pesquisadores. Na linha editorial, mencionamos o livro organizado por Luiz Eduardo Achutti (1998), a partir de um simpósio promovido pela Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre/RS, cujo tema foi o ato fotográfico. A obra oferece importantes reflexões de várias gerações de fotógrafos, antropólogos, sociólogos e comunicólogos sobre o uso da fotografia na prática das ciências sociais.

Figura 30 – Ensaios sobre o Fotográfico

Fonte: Achutti, 1998.

A tradição de vincular evento científico em antropologia visual a alguma publicação impressa ou eletrônica passa a ser uma assertiva verdadeira. É importante, porém, considerar que o diálogo não se restringe a uma comunidade de antropólogos. Antes, a pesquisa com imagem é cada vez mais interdisciplinar. Várias publicações testemunham esta onda de trocas como uma linha editorial eficaz. Neste campo, destacamos a coletânea organizada por Etienne Samain (2004), reunindo 26 ensaios de profissionais de diferentes áreas de conhecimento por seus esforços em decifrar os múltiplos significados do uso da fotografia na tradição da pesquisa antropológica desde suas origens.

A política editorial de dissertações e teses defendidas nos programas de pós-graduação brasileiros teve, sem dúvida, um papel significativo na divulgação de trabalhos com pesquisas etnográficas e etnológicas com produção de imagens visuais e sonoras. No Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (UFRGS), citamos a primeira dissertação do programa, de Ondina Fachel Leal (1986). Fotografias integram as interpretações dos dados de campo. O trabalho traz um capítulo no qual as imagens captadas pela etnógrafa dialogam com suas interpretações acerca do lugar da televisão no mundo dos objetos dos aficionados da "novela das oito" nas diversas camadas sociais, em Porto Alegre/RS, publicada no mesmo ano sob a forma de livro.

No Nordeste do Brasil, através de uma iniciativa da Fundação Waldemar de Alcântara, com apoio da Secretaria da Cultura e Desportos do Ceará, na coleção Teses Cearenses, é publicada a obra de Eymard Porto (1993), resultado de dissertação orientada por Bela Feldman-Bianco (professora na Unicamp/SP).

Anos mais tarde, seguindo a mesma trilha de sua orientadora Ondina Fachel Leal, Luiz Eduardo Achutti (1997) defende uma dissertação em Antropologia Visual junto ao PPGAS/UFRGS. Com o

estudo fotoetnográfico sobre cotidiano, lixo e trabalho em uma vila de reciclagem em Porto Alegre/RS, cria na instituição uma nova tendência de pesquisa acompanhada de imagens visuais e sonoras.

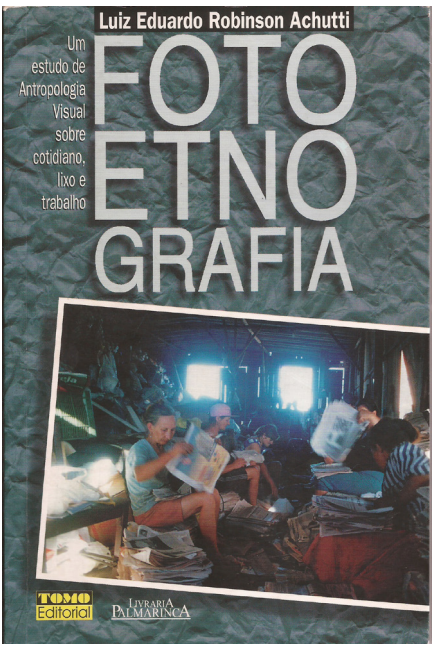
No campo do pensamento antropológico, o expressivo aumento de publicações acadêmicas sob o prisma da produção audiovisual acompanha, nas últimas décadas do século passado, as preocupações dos investigadores com temas sobre a memória dos grupos sociais e as transformações que atingiam a sociedade brasileira: os processos de metropolização, as transformações do espaço público, etc. Um exemplo desta tendência é a publicação de Antônio A. Arantes (2000), professor na Unicamp/SP. O autor aborda a construção social do espaço público no contexto paulistano sob o prisma da preservação do patrimônio cultural e da formação da nação.

Em 2002, Rosane de Andrade, sob a orientação de Carmen Junqueira (PUC/SP), apresenta uma tese que tem por objeto a obra do antropólogo francês Pierre Verger e sua produção fotográfica no Brasil. Outro exemplo bem-sucedido de publicação de trabalho universitário na área de Antropologia Visual **é a obra de André Alves (2004), de excelente qualidade gráfica, produto da dissertação defendida na Unicamp/SP sob a orientação de** Etienne Samain e que, inspirado na tradição batesoniana de construção de pranchas fotográficas sequenciais e estruturais, retrata a vida e o trabalho dos catadores de caranguejos nos mangues próximos a Vitória/ES.

A publicação de teses e dissertação fortalece definitivamente o campo intelectual da antropologia visual. Crescem as obras resultantes de teses de doutorado defendidas no exterior, como as de Milton Guran (2000), na EHESS/França, Clarice Peixoto (2000), defendida na EHESS/França, Luiz Eduardo Achutti (2004), defendida na Universidade Paris 7/França e, no Brasil, de Fraya Frehse (2005), na USP/

SP, e Gabriel Alvarez (2009) na UnB/DF. A primeira obra tem por base um acervo fotográfico sobre as ruas de São Paulo; a segunda, a partir de uma pesquisa em etnologia, problematiza os recursos audiovisuais como metodologia de estudo e traz anexados dois CDs, com os filmes realizados durante seu trabalho de campo.

Figura 31 - Fotoetnografia



Fonte: Achutti, 2004.

6 A consolidação da antropologia audiovisual e a rede de pesquisadores

A chegada do novo século aporta uma novidade de política científica importante: a já citada formação do grupo de trabalho Antropologia Visual da Associação Brasileira de Antropologia (ABA). Após o sucesso

do Prêmio Pierre Verger em vídeo etnográfico, durante a Reunião Brasileira de Antropologia em 2002, foi lançada a primeira edição do Concurso de Ensaios Fotográficos baseado em pesquisas etnográficas[14].

Definitivamente consolidada como campo de investigação científica, a Antropologia Visual constituirá uma tendência de linha de pesquisa na maioria dos programas de pós-graduação em antropologia ou em ciências sociais. Em Santa Catarina, consolida-se o Núcleo de Antropologia Visual/Navi (UFSC), criado em 1998, coordenado por Carmen Silvia Rial. Encontramos a mesma tendência nas Regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste. Citemos, entre outras, a iniciativa do Laboratório de Antropologia Visual (Aval, da Universidade Federal de Alagoas/Ufal), que promove o Encontro de Antropologia Visual sob a coordenação de Silvia Martins, Siloé Amorim e Fernanda Rechenberg; no Laboratório de Antropologia e Imagem (LAI) da Universidade Federal do Ceará (UFC), que promove o Ciclo Internacional de Diálogos em Antropologia e Imagem sob a coordenação de Peregrina Campelo. Em Recife, atua o Laboratório de Antropologia Visual do Núcleo Imagem e Som & Ciências Humanas (UFPE/PE), sob a liderança de Renato Athias. Esta equipe é responsável pela promoção do Festival Anual do Filme Etnográfico do Recife/PE. A cidade de Rio Tinto (Universidade Federal da Paraíba/UFPB) tem sua história e tradição pesquisada pelo AVAEDOC – Grupo de Pesquisa Antropologia Visual, Artes, Etnografias e Documentários, sob coordenação de João Martinho Braga de Mendonça; em Natal, o **Núcleo de Antropologia Visual** (Navis) é coordenado por Lisabete Coradini (Universidade Federal do Rio Grande do Norte/UFRN).

---

14 Para outras informações sobre a ABA, recorrer a <www.abant.org.br>; para conhecer o histórico do comitê e sua atuação, sugerimos o blog <http://antropologiavisualaba.blogspot.de/>.

Mais recentemente, foram criados novos núcleos. Em 2001, em Brasília (UnB/DF), a pesquisa com imagens foi empreendida pelo Laboratório de Imagens e Registro de Interações Sociais (Iris); em Goiânia (UFG/GO) a linha de pesquisa em antropologia audiovisual **é** coordenado por Gabriel Alvarez; e, em Niterói (UFF/RJ), o grupo de antropologia visual é coordenado por Ana Lúcia Ferraz. Outros programas, mesmo sem um núcleo específico na área, promovem eventos anuais. Assim, em Belo Horizonte/MG, Ruben Caixeta de Queiroz (UFMG/MG) é cofundador e coorganizador do Festival do Filme Documentário e Etnográfico (FORUMDOC. BH).

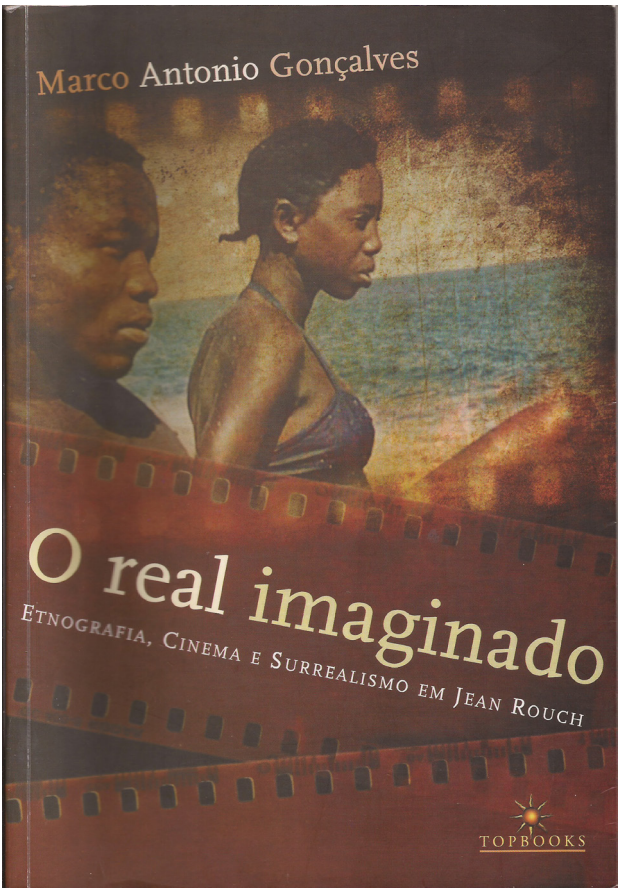
Acompanhando esta tendência de organização de rede de antropólogos visuais em núcleos e grupos, os debates acadêmicos estimulam cada vez mais a publicação de coletâneas e estudos sobre temas diversos. Entre elas, destacam-se as publicações organizadas por Mauro Koury (2001) e Sylvia Caiuby Novaes (2004), reunindo os resultados dos últimos anos de pesquisas com imagens em vários centros e núcleos de universidades do país. Na ocasião, uma das motivações que conduziam ao debate interno da rede referia-se **à**s modalidades da produção audiovisual no âmbito dos programas de pós-graduação. A discussão se encaminha, em 2004, para a realização de um seminário temático na Anpocs, do qual resulta a publicação organizada por José de Souza Martins/USP, Cornelia Eckert /UFRGS e Sylvia Caiuby Novaes/USP (2005).

Da mesma forma, a nova rede de pesquisadores audiovisuais avança com estudos que revisitam a obra dos pais fundadores da pesquisa antropológica com imagens. Inaugurando esta perspectiva, temos a publicação do artigo de Etienne Samain (1995), que retoma Bronislaw Malinowski e, posteriormente, revisita Gregory Bateson (2005) e, mais recentemente, Aby Warburg (2011). Seguem esta tendência de revisão o livro de autoria de Edgar Teodoro da Cunha e de Andréa Barbosa (2006),

tratando dos momentos inaugurais da formação do campo da pesquisa em antropologia como disciplina em seus laços com a história do nascimento do cinema (Robert Flaherty, Vertov, etc.), no esforço de situá-lo nas experiências contemporâneas com o uso dos recursos audiovisuais na pesquisa etnográfica (entre eles, Jean Rouch e David MacDougall).

Prosseguindo nesta mesma direção, destacamos o trabalho de Marco Antônio Gonçalves/UFRJ sobre a obra de Jean Rouch (GONÇALVES, 2005), e, posteriormente, do mesmo autor, em companhia de Scott Head (GONÇALVES; HEAD, 2009), tendo como inspiração a obra de Marilyn Strathern (1990) sobre a metáfora do corpo na prática etnográfica e em suas estratégias narrativas. No mesmo ano, aparece a publicação organizada por Andréa Barbosa, Rose S. G. Hijiki e Edgar T. Cunha (2009) composta por uma coletânea de artigos de pesquisadores brasileiros e estrangeiros interessados nas aproximações entre a pesquisa com imagens na área da produção de conhecimento das ciências sociais.

Figura 32 - O real imaginado



Fonte: Gonçalves, 2005.

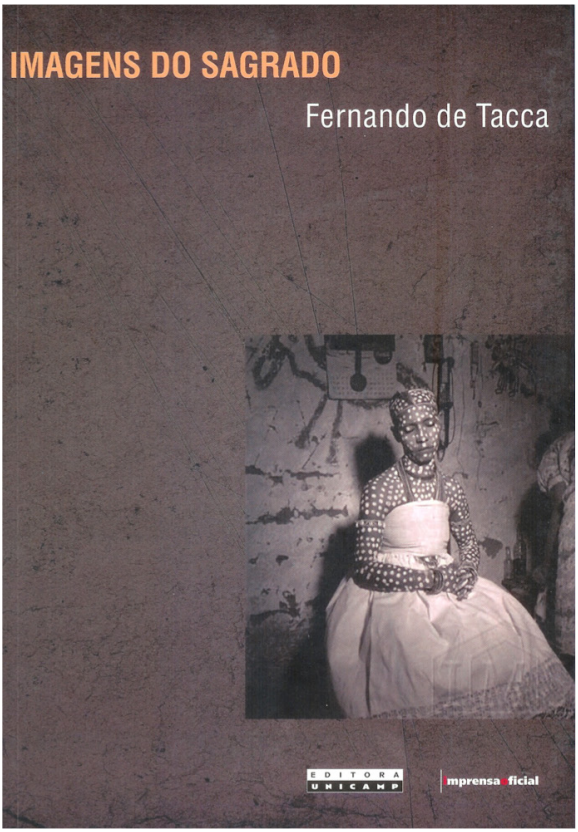
Figura 33 - Diveres imagéticos

Fonte: Gonçalves; Head, 2009.

No campo da produção fotográfica, aprofundam-se os estudos sobre o lugar que ela ocupa numa civilização de consumo de imagens, em particular nas publicações impressas. Entre os exemplos de revisita crítica ao mercado das imagens no Brasil, encontramos as publicaç**ões** de Fernando de Tacca (2001, 2004), que aborda as reportagens fotográficas de jornalistas que criaram um contexto imaginário em torno da prática do culto afro-brasileiro. Outra expressão desta tendência foi o volume especial da Revista de Estudos Amazônicos (2007), que publi-

cou os resultados de trabalhos apresentados e discutidos na Iª Mostra Amazônica de Filme Etnográfico (2006), sob a organização de Selda Vale da Costa (UFAM), em colaboração com o Núcleo de Antropologia Visual/Navi (UFSC), dedicado à reflexão acerca da representação da região da amazônica no cinema documentário e etnográfico.

Figura 34 - Imagens do sagrado



Fonte: Tacca, 2009.

Figura 35 - Revista de Estudos Amazônicos

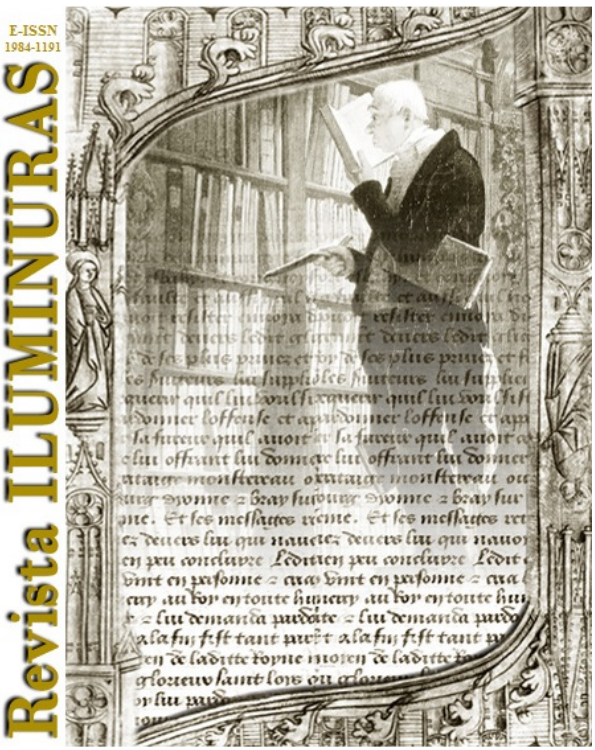
Fonte: Revista de Estudos Amazônicos, 2007.

7 Expansão das produções para as redes digitais e eletrônicas

A política de expansão do sistema *web* e o incentivo político **à** publicação de revistas eletrônicas por instituições de pesquisa financiadas no Brasil adotaram um novo estilo na produção de periódicos destinados a ampla divulgação e circulação da produção audiovisual no Brasil.

Na área das publicações eletrônicas, destacam-se duas revistas com mais de dez anos de tradição na divulgação da produção intelectual nacional e internacional na área da Antropologia Visual. A primeira, a Revista Studium/Unicamp (<http://www. studium. iar. unicamp. br/>), foi criada em 1999, sob a coordenação de Fernando de Tacca, junto ao Laboratório de Media e Tecnologias de Comunicação/ Unicamp. A segunda publicação de referência é a Revista Eletrônica Iluminuras, do BIEV (<http://seer. ufrgs. br/iluminuras>), do PPGAS/UFRGS, criada em 2000 por Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert.

Figura 36 - Revista Iluminuras

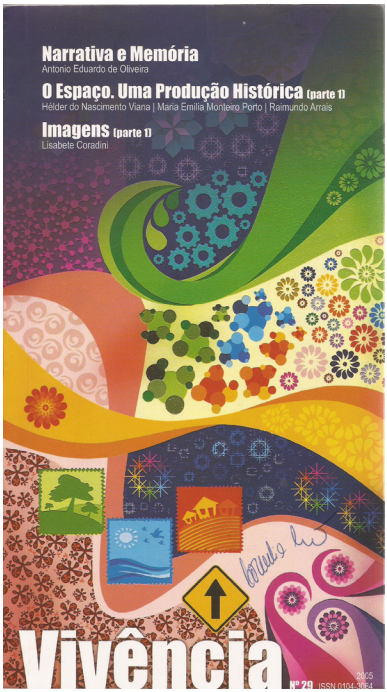


Fonte: Rocha; Eckert, 2000.

Em 2015 e 2016, insurgem novas revistas ou procedentes de núcleos de antropologia visual, ou da interface com outros temas, demonstrando a facilidade de sua circulação quando incentivadas pelos sistemas de avaliação das instituições financiadoras. Listamos, nessa categoria, a Revista Visagem (<http://www. ppgcs. ufpa. br/revistavisagem/>), da Universidade Federal do Pará; a Revista Gesto, Imagem e Som (<http://www. revistas. usp. br/gis>), GIS da USP; os dossiês na Revista Tessituras (<https://periodicos. ufpel. edu. br/ojs2/index. php/tessituras>) e na Revista de Antropologia e Arqueologia, ambas da UFPEL/RS.

Importante referendar que a Revista Vivência (<http://www. revistavivencia. org. br/>), que atende ao programa de pós-graduação em antropologia da UFRN/RN, apresenta um volume organizado por Lisabete Coradini (2001), com predominância de artigos sobre o uso do vídeo e de imagens eletrônicas na construção de narrativas visuais na pesquisa antropológica. A publicação resultou de inúmeros debates ocorridos entre os grupos de trabalho nas reuniões bianuais da ABA.

Figura 37 - Revista Vivência



Fonte: Revista Vivência, 2001.

Com a preocupação constante com a produção audiovisual no Brasil, em 2008, a ABA, em comemoração aos dez anos do Prêmio Pierre Verger, reuniu, sob a coordenação de Claudia Turra Magni (UFPel/RS) e Clarice Peixoto (UERJ), todos os ensaios fotográficos e vídeos etnográficos premiados entre 1996 e 2008, em uma única coleção composta por 18 vídeos etnográficos (em seis DVDs) e 13 ensaios fotográficos (em um CD-ROM), depois disponibilizados a todos os usuários da internet através do portal da instituição. No mesmo ano, cria-se junto ao já tradicional Grupo de Trabalho de Antropologia Visual (GTAV), no site da ABA, sob a coordenação de Clarice Peixoto, e desenvolvido, na época, pelo antropólogo Rafael Devos, o *blog*

<http://antropologiavisualaba. blogspot. com. br/>, que reúne todos os núcleos, laboratórios e grupos de pesquisa do país que atuam na área, apresentando uma bibliografia básica de antropologia visual, com um *link* da produção audiovisual da associação para os usuários da internet.

Figura 38 - Perre Verger

Fonte: Turra; Peixoto, 2008.

No esforço de tornar acessíveis as produções na área da Antropologia Visual a um grande público interessado, alguns deles parceiros das investigações conduzidas pelos próprios antropólogos, assim como o do Biev (<www. biev. ufrgs. br>), surgem outros sites, como o do Lisa (<http://www. lisa. usp. br/>), que apresentam *on-line* suas produções audiovisuais, em sua maioria com legendas em inglês. Incorporando a blogosfera como importante espaço de divulgação dos meandros da pesquisa etnográfica, a produção audiovisual em antropologia no Brasil segue uma tendência universal.

Desta convergência de mídias para a produção de conhecimento da área audiovisual, podemos mencionar *blogs* ligados aos usos das

redes digitais e eletrônicas como parte integrante da pesquisa audiovisual contemporânea no país. O primeiro é o *blog Método etnográfico* (<http://metodoetnografico. blogspot. com. br/>), criado em 2009 por Gabriel Alvarez (UFG), dirigido preferencialmente aos alunos em processo de aprendizagem dos usos dos recursos audiovisuais na pesquisa antropológica. O segundo é o *blog* do projeto Habitantes do Arroio (<http://habitantesdoarroio. blogspot. com. br/>), junto ao Biev/UFRGS, que emprega a blogosfera como parte de circulação e geração de dados da pesquisa sobre a memória ambiental do arroio Dilúvio, na intenção de promover uma comunidade ética em defesa da sustentabilidade de usos das águas urbanas em Porto Alegre/RS (criação em 2009). Citamos, ainda, por resgatar importantes coleções fotográficas de antropólogos pioneiros, o *blog* promovido por Renato Athias (UFPE/PE), também de 2009, intitulado *Imagens e Palavras* (<http://renatoathias. blogspot. com. br/>), e o blog do Grupo de Trabalho sobre Escrita do Biev, *O livro do etnógrafo* (<http://Bievufrgs. blogspot. com. br/>), no esforço de divulgar nas redes mundiais de computadores os dilemas da prática da etnografia no contexto da pesquisa antropológica contemporânea.

8 Refletindo um percurso: Navisual e Biev

Mais de vinte anos de pesquisa se passaram desde a criação do Projeto Banco de Imagens e Efeitos Visuais/Biev, resultado da parceria de pesquisa de Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert do Navisual (projetos também do PPGAS/ IFCH/ UFRGS), além da implantação do ensino de Antropologia Visual e da Imagem no programa de pós-graduação em antropologia e graduação em Ciências Sociais da UFRGS. A pesquisa em Antropologia Visual para nós, hoje, certamente é mais que o registro dos múltiplos deslocamentos e experiências de

Alteridades. O presente consta em experiências engajadas e compartilhadas com os interlocutores (grupos, coletivos, redes que partilham um tempo etnográfico com buscas efetivas de circulação da produção nos grupos que as produziram).

Figura 39 - Projeto Banco de Imagens e Efeitos Visuais/Biev

No projeto Biev/UFRGS, inaugurado em 1997, que trata da formação de acervos e da gestão eletrônica de documentos etnográficos multimídia na produção do conhecimento na área da antropologia visual, as pesquisas se desdobraram em inúmeros projetos que abarcam a produção de coleções etnográficas multimídia e/ou etnografias hipertextuais[15]. Destacamos, sobre o tema da etnografia, a partir de coleções etnográficas, o Projeto Memória Ambiental Porto Alegre (2012) e o Projeto Etnografias da Memória do Trabalho (2009), transformando-os em espaços de divulgação e circulação da base de dados multimídia que reúnem pesquisas sobre itinerários urbanos, memória coletiva e formas de sociabilidade no mundo contemporâneo.

15 A respeito dos temas de coleções etnográficas e do método de convergência para a produção de uma etnografia da duração, ver as publicações: ECKERT, C.; ROCHA, Ana Luiza C. *Etnografia da Duração*: antropologia das memórias coletivas nas coleções etnográficas. Porto Alegre: MarcaVisual, 2013. ECKERT, C.; ROCHA, Ana Luiza C. *A Preeminência da Imagem e do Imaginário nos Jogos da Memória Coletiva*. Brasília: ABA Publicações, 2015.

Figura 40 - Projeto Banco de Imagens e Efeitos Visuais/Biev

A partir de um exercício constante da prática de etnografia com audiovisuais no contexto das modernas sociedades complexas, que temos definido por etnografia da duração (ECKERT; ROCHA, 2015), preocupamo-nos cada vez mais com a difusão, na *web*, de uma multiplicidade de coleções etnográficas sobre a memória coletiva e o patrimônio etnológico no mundo contemporâneo, sempre explorando a interface entre as linhas de pesquisa em antropologia urbana, sociedades complexas, de trabalho, em visualidades e imagens que problematizam o viver urbano a partir das rítmicas temporais pensadas e vividas por seus habitantes.

No caso da pesquisa com as tecnologias digitais e eletrônicas, não se trata tão somente de acumular imagens ou de ilustrar experiências de

pesquisas etnográficas nas grandes metrópoles, mas, ao contrário, de as mostrar como parte de um patrimônio da humanidade (DURAND, 1984). Num tal contexto, intrigante e instigante, criador (pesquisador e seus parceiros de pesquisa) e criatura (as imagens) se reúnem como parte de um contexto interpretativo de ressonância de símbolos. Espécie de lugar de narração (*topos*) em que se apresentam continuidades e sínteses impessoais, o tratamento metodológico que orienta a construção de coleções etnográficas pela via do estudo da duração, nos moldes do pensamento bachelardiano (BACHELARD, 1963), retoma alguns temas fortes por nós já enfrentados, que é o da compreensão da dialética temporal que tece os jogos da memória tendo por foco o estudo da solidariedade entre o tempo vivido (subjetivo, intransitivo, pensado) e o tempo do mundo (objetivo, concreto) na tessitura do Tempo.

No que se refere às nossas experiências docentes conduzidas no Navisual, mais dedicado à formação de pesquisadores na área da Antropologia Audiovisual, ou ainda nas disciplinas de Antropologia Visual que ministramos no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRGS, e a muitos outros programas nos quais fomos convidadas a ministrar cursos e oficinas, a cada semestre, a cada ano enfrentamos um novo desafio. Sempre se trata de um projeto de formação a ser construído por um coletivo com interesse mútuo nessa área disciplinar com o objetivo de instrumentalizar a etnógrafos a ética da pesquisa nas metrópoles contemporâneas por meio do reconhecimento da estética dos seus movimentos, dos fluxos e ritmos temporais cotidianos de seus habitantes.

Mas, seja no Biev, seja no Navisual, ou ainda nas disciplinas de antropologia visual que ministramos, a cada exercício, as situações-problema propostas aos(as) alunos(as) apontam para um campo de conceitos da Antropologia Visual e da Imagem, sendo cada um/a

levado/a a confrontar suas pesquisas com rupturas epistêmicas no plano da prática antropológica. Neste sentido, desde a primeira aula, e a primeira saída de campo, alertamos nossos(as) alunos(as) quanto à obediência aos preceitos éticos da prática antropológica numa nova ordem mundial globalizada.

Desenvolvemos, em especial, a reflexão a respeito da prática da Antropologia Audiovisual como experiência estética tanto quanto ética (JEAN ARLAUD, 2004 apud ECKERT; ROCHA, 2016). Na formação de nossos alunos, sempre em *workshops* e seminários, os desafios do registro das situações de campo, a divisão das funções dentro do grupo, as delimitações de onde e quando registrar os dados de campo apresentam-se, a cada dia, como uma provocação didática para que repensem os procedimentos técnicos a serem adotados pela equipe. Neste sentido, a escolha dos dispositivos técnicos acaba por levá-los a refletir acerca dos dispositivos dramáticos e cênicos que conformam o ambiente psicossocial que se apresenta à sua escuta, à sua observação, contemplação e interação. Para cada momento dessa experiência, a equipe precisa definir as diferentes linguagens audiovisuais no tratamento conceitual do problema a ser investigado. Um problema de investigação que os(as) aprendizes de antropólogos(as) audiovisuais descobrem à medida em que aprendem concretamente as condições de uso dos recursos audiovisuais na produção de seus dados etnográficos.

Experiências lógicas e dramáticas derivam de sua inserção progressiva no campo, no diálogo com seus interlocutores; a cada retorno, nos momentos de troca de aprendizagens das oficinas, revelam-se descobertas, tanto para nós quanto para eles, sobre as experiências singulares que representam a vida cotidiana dos habitantes das grandes metrópoles brasileiras, sempre mediadas pela presença compartilhada da equipe de pesquisadores e dos equipamentos em suas rotinas nos espaços públicos.

Compartilhamos, assim, com os(as) alunos(as) em processo de formação, o estudo das obras da cultura humana em suas formas criativas. Imersos na arte de compor, com e pelas imagens, construímos um patrimônio humano com base em nossa interpretação estética sobre como configurar culturas, traduzir figuras, interpretar estilos e gêneros. Esta liberdade criativa, que pluraliza o viver humano (em nosso caso, o urbano), nos parece embalar um projeto de Antropologia Audiovisual no Brasil. Se não para muitos, pelo menos para nós.

Neste processo, o compromisso com a partilha e/ou restituição da experiência etnográfica com os interlocutores e sua divulgação, a formação de uma comunidade de sentidos, talvez seja, para nós, o papel mais promissor da adesão à Antropologia Audiovisual em seu papel de cooperação na pesquisa no contexto das metrópoles contemporâneas. A prática da Antropologia Audiovisual se manifesta, nos preceitos da obra *A partilha do sensível* (2005), de Jacques Rancière, como um ato de conhecimento ao mesmo tempo que um ato político.

Para este autor, o ato da escrita (para nós, aqui, a escrita com a imagem, e através dela) é ato de partilha do sensível (modos do fazer, modos do ser e do dizer), parte de uma ação coletiva na busca do reconhecimento da qualidade criativa e imaginativa dos interlocutores e seus papéis políticos, sobremaneira públicos. Para nós, a produção imagética segue sendo entendida como partilha do sensível. Consideramos ser do campo da produção de conhecimento em antropologia e da realização de etnografia com as imagens e através delas que gestos de restituição da palavra do Outro se consolidam como ação ética e política de ressonância de imagens dos interlocutores e de si. O mais gratificante é observar as gerações que se formaram em antropologia audiovisual desempenharem importantes mediações, papéis e atua-

ções ao lado de pessoas, grupos, redes, comunidades ou coletivos que aceitam participar das aventuras antropológicas mais colaborativas.

Entre os desafios, projetos, trocas, almejamos que este senso de partilha seja o mote que conduza ao espraiamento da linha de pesquisa. Uma linha a ser ultrapassada para promover reciprocidades intra e extramuros, oportunizando mais trajetórias estudantis e profissionais como as citadas na abertura deste artigo, não como tipos ideais, mas como projetos transformadores. Propostas não conformistas, antes desafiadoras de suas formas de cooperação para produzir Antropologia Audiovisual, derrubando cada vez mais os muros entre o dentro e o fora, amenizando os limites burocráticos da circulação do conhecimento, democratizando as formas de aprendizagem, ampliando as ações públicas e, sobretudo, ampliando as pesquisas com imagens para que estas nos orientem a uma Antropologia Audiovisual no futuro, sem esquecer de revisitar o processo de construção das interpretações antropológicas para que elas não se eternizem como verdades, antes, para que liberem o potencial de imaginar, de criar e de transformar.

REFERÊNCIAS

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robson. *Fotoetnografia da Biblioteca Jardim*. Porto Alegre: Tomo Editorial/UFRGS, 2004.

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robson. *Ensaios (sobre o) fotográfico*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura/PMPA, 1998.

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robson. *Fotoetnografia*: um estudo antropológico visual sobre cotidiano, lixo e trabalho. Porto Alegre: Tomo Editorial, 1997.

ALVAREZ, Gabriel. *Sateteria Tradição e Política – Sateré Mawé*. Manaus: Editora Valer/CAPES, 2009.

ALVES, André; SAMAIN, Etienne. *Os argonautas do mangue precedido de Balinesecharacter (re)visitado*. Campinas, SP: Ed. Unicamp;/ São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

AMORIM, Siloé. Índios ressurgidos: a construção da auto-imagem: os Tumbalala, os Kalanko, os Karuazu, os Catokinn e os Koiupanka. 2003. 200f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Universidade de Campinas, Unicamp, Campinas, São Paulo, 2003.

AMORIM, Siloé. *Os kalankó, Karuazu, Kolupanká e Katokinn*: resistência e ressurgência indígena no alto sertão alagoano. 2010. 426f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Porto Alegre, RS, 2010.

ANDRADE, Rosane de. *Fotografia e Antropologia, olhares fora-dentro*. São Paulo: Editora da PUC-SP, 2002.

ARANTES, Antônio Augusto. *Paisagens paulistanas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.

ARGYLE, Michael. *Cooperation, basis of sociability*. London: Routledge, 1991.

ARLAUD, Jean. O cinema é como uma dança (entrevista). Produção: Banco de Imagens e Efeitos Visuais/Núcleo de Antropologia Visual. Duração: 25 min. Formato: NTSC/ mini-DV. Realização:Rafael Devos, Olavo Marques, Ana Luiza Carvalho da Rocha, Cornelia Eckert, João Castelo Branco, Peri Carvalho, Flávio Abreu da Silveira. Edição: Rafael Devos, Ana Luiza Carvalho da Rocha, Olavo Marques, Jean Arlaud. Porto Alegre, BIEV, PPGAS, IFCH, UFRGS, 2004.

BACHELARD, Gaston. *La Dialectique de ladurée*. Paris: PUF, 1963.

BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da (Ed.). *Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose SatikoGitirana (Ed.). *Imagem-Conhecimento*. Campinas, SP: Papirus, 2009.

BATESON, Gregory; MEAD, Margareth. *Balinese Character*: a photographic analysis. New York: New York Academy of Sciences, 1942.

BIAZUS, Paula. *"A lata faz foto? Ah, então a lata é mágica?"*: estudo etnográfico sobre itinerários urbanos e a circulação de imagens e olhares em oficinas de fotografia pinhole. 2006. 161f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Porto Alegre, RS, 2006.

CAIUBY, Novaes Sylvia; ECKERT, Cornelia; MARTINS, José S. (Ed.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

CAIUBY, Novaes Sylvia; ECKERT, Cornelia; MARTINS, José S. (Ed.). Brasil em Imagens: caminhos que marcam e antecedem a antropologia visual no Brasil. In: DIAS DUARTE, Luiz Fernando (Ed.). *Horizontes das Ciências Sociais no Brasil/Anpocs*. São Paulo: Instituto Ciência Hoje, Editora Barcarola e Discurso Editorial, 2010. p. 457-487.

CAIUBY, Novaes Sylvia; ECKERT, Cornelia; MARTINS, José S. (Ed.). *Escrituras da Imagem*. São Paulo: FAPESP, 2004.

CAIUBY, Novaes Sylvia; ECKERT, Cornelia; MARTINS, José S. (Ed.). *Jogo de espelhos*. São Paulo: EDUSP, 1993.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *Estilos de Antropologia*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *O trabalho do antropólogo*. São Paulo: Unesp, Paralelo 15, 1998.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *Sobre o Pensamento Antropológico*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro/CNPq, 1985. p. 201.

CASTRO FARIAS, Luis. *Um Outro Olhar*: Diário da Expedição à Serra do Norte. São Paulo: Ed. Ouro sobre Azul, 2001.

DAVENPORT, Thomas H. *Ecologia da informação*: por que só a tecnologia não basta para o sucesso na era da informação. São Paulo: Futura, 1998.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do quotidiano*. Petrópolis, RJ: Ed Vozes, 1996.

DUBIELLA, Diogo Francisco. *As mulheres e a fibra*: uma instalação etnográfica. 2015. 60f. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l´imaginaire*. Paris: Dunod, 1984.

ECKERT, C.; ROCHA, Ana Luiza C. da. *A Preeminência da Imagem e do Imaginário nos Jogos da Memória Coletiva*. Brasília: ABA Publicações, 2015.

ECKERT, C.; ROCHA, Ana Luiza C. da. *Antropologia da e na cidade, interpretações sobre as formas da vida urbana*. 1. ed. Porto Alegre: Marca Visual, 2014. v. 1. 296p.

ECKERT, C.; ROCHA, Ana Luiza C. da. *Etnografia da Duração*: antropologia das memórias coletivas nas coleções etnográficas. Porto Alegre: Marca Visual, 2013.

ECKERT, C. et al. *Etnografia de rua*. Estudos Urbanos. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2012.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Jean Arlaud: etnografía fílmica con el otro y la ética de la reciprocidad. In: VAILATI, Alex; GODIO, Matias; RIAL, Carmen (Org.). *Antropologia audiovisual na prática*. 1. ed. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2016. p. 271-304.

ECKERT, C.; ROCHA, Ana Luiza C. da. O fazer antropológico na web coleções etnográficas e etnografia intertextual. *Revista Iluminuras* - Publicação Eletrônica do Banco de Imagens e Efeitos Visuais - NUPECS/LAS/PPGAS/IFCH/UFRGS, v. 7, n. 16, 2006. Disponível em: <http://seer. ufrgs. br/index. php/iluminuras/>. Acesso em: 10 out. 2014.

ECKERT, C.; ROCHA, Ana Luiza C. da; GODOLPHIM, Nuno. Antropologia Visual. *Revista Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, a. 1, v. 2. Porto Alegre: Editora da UFRGS/UFRGS, 1995.

ECKERT, C.; ROCHA, Ana Luiza C. da; MONTE-MÓR, Patrícia. *Imagem em foco, novas perspectivas em antropologia*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/UFRGS, 1999.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FELDMAN-BIANCO, Bela; MOREIRA LEITE, Miriam. *Desafios da Imagem*: Fotografia, Iconografia e Vídeo nas Ciências Sociais. Campinas, SP: Papirus, 1998.

FERRAZ, Ana Lúcia Camargo; MENDONÇA, João Martinho (Org.). *Antropologia visual*: perspectivas de ensino e pesquisa. Brasília, DF: ABA, 2014.

FREHSE, Fraya. *O Tempo das Ruas na São Paulo de Fins do Império*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

FREITAS, Ana Elisa C. (Org.). *Intelectuais indígenas e a construção da universidade pluriétnica no Brasil*: povos indígenas e os novos contornos do programa de educação tutorial/conexões de saberes. 1. ed. Rio de Janeiro: E-papers, 2015.

GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott (Org.). *Devires imagéticos – A etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott (Org.). *O real imaginado – etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

GURAN, Milton. *Agudás*: os "brasileiros" do Benin. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira/ Ed. Gama Filho, 2000.

KOURY, Mauro. *Imagem e Memória, ensaios em Antropologia Visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

KOURY, Mauro. *Usos da Imagem nas Ciências Sociais* – Pesquisadores. Grupo interdisciplinar de Estudos e Pesquisas sobre Imagem. João Pessoa: Manufatura, 1997.

LEAL, Ondina Fachel. *A leitura social da novela das oito*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Saudades do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MENESES, Claudia; GURAN, Milton Etalli (Ed.). *Cadernos de textos, Antropologia Visual*. Rio de Janeiro: Museu do Indio, 1987.

MCDOUGALL, David. *Transcultural cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

MEAD, Margaret. Visual Anthropology in a discipline of words. In: HOCKINGS, Paul (Ed.). *Principles of Visual Anthropology*. Mouton: TheHague, 1975. p. 3-10.

MONTE-MÓR, Patrícia; PARENTE, José Inácio (Ed.). *Cinema e antropologia*: horizontes e caminhos da antropologia visual. Rio de Janeiro: Interior Produções, 1994.

MONTE-MÓR, Patrícia; PARENTE, José Inácio (Ed.). Sobre Cadernos de Antropologia e Imagem. *Revista de Estudos Históricos, História e Imagem*, São Paulo,

v. 2, n. 34, 2013. Disponível em: <http://bibliotecadigital. fgv. br/ojs/index. php/reh/issue/view/301>. Acesso em: 26 nov. 2013.

OLIVEN, R. G. *Violência e cultura no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1989.

ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PEIRANO, Mariza. *A teoria vivida e outros ensaios de Antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

PEIXOTO, Clarice Ehlers. Antropologia e filme etnográfico: um travelling no cenário literário da antropologia visual. BIB. *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v. 48, p. 91-116, 1999.

PEIXOTO, Clarice Ehlers. Antropologia visual no Brasil. *Cadernos de Antropologia e Imagem* (UERJ), Rio de Janeiro, v. 1, p. 75-80, 1995.

PINK, Sarah. *The future of visual anthropology*: engaging the senses. New York: Taylor & Francis e-Library, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: estética e política. São Paulo: EXO Experimental/ Editora 34, 2005.

RECHENBERG, Fernanda. *Vamo falá do nosso Lami*: estudo antropológico sobre memória coletiva, cotidiano e meio ambiente no bairro Lami, Porto Alegre. 2007. 200f. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós Graduação em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, 2007.

RECHENBERG, Fernanda. *Imagens e trajetos revelados*: estudo antropológico sobre fotografia, memória e a circulação das imagens junto a famílias negras em Porto Alegre. 2012. 380f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios – os Urubus- Kaapor*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

RIBEIRO, José da Silva. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 48, n. 2, p. 613-648, dez. 2005.

RIBEIRO, José da Silva; VEDANA, Viviane Vedana et al. As fontes escritas do pensamento antropológico, seus dilemas e desafios – um ensaio. *Revista Iluminuras* – kPublicação Eletrônica do Banco de Imagens e Efeitos Visuais – NUPECS/LAS/PPGAS/IFCH/UFRGS, v. 9, n. 21, 2008. Disponível em: <http://seer. ufrgs. br/index. php/iluminuras/>. Acesso em: 10 maio 2014.

RIBEIRO, José da Silva et al. A desterritorialização dos saberes e fazeres antropológicos e o desentendimento no corpo de verdade da letra. *Revista Iluminuras* – Publicação Eletrônica do Banco de Imagens e Efeitos Visuais – NUPECS/LAS/PPGAS/IFCH/UFRGS, v. 9, n. 22, 2008. Disponível em: <http://seer. ufrgs. br/index. php/iluminuras/>. Acesso em: 11 maio 2014.

RIBEIRO, José da Silva et al. Tecnologias audiovisuais na construção de narrativas etnográficas, um percurso de investigação. *Revista Iluminuras* – Publicação Eletrônica do Banco de Imagens e Efeitos Visuais – NUPECS/LAS/PPGAS/IFCH e ILEA/UFRGS, v. 5, n. 11, 2004. Disponível em: <http://seer. ufrgs. br/index. php/iluminuras/>. Acesso em: 11 maio 2014.

RIBEIRO, José da Silva et al. A antropologia das formas sensíveis: entre o visível e o invisível, a floração de símbolos. *Horizontes Antropológicos*, v. 1, n. 2, p. 85-92, 1995.

SAMAIN, Etienne. "Ver" e "Dizer" na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, a. 1, n. 2, p. 23-60, jul./set. 1995.

SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: Senac, 2004.

SAMAIN, Etienne. *O Fotográfico*. São Paulo: Editora HUCITEC/CNPq, 2005.

SAMAIN, Etienne. As "Mnemosyne(s)" de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. *Revista Poiésis*, PPGE, Universidade do Sul de Santa Catarina, Santa Catarina, n. 17, p. 29-51, jul. 2011.

SOUTY, Jerome. *Pierre Fatumbi Verger*: do olhar livre ao conhecimento iniciático. Rio de Janeiro: Terceiro Nome, 2012.

STRATHERN, Marilyn. Artifacts of history: Events and the interpretation of images. In: SIIKALA, Jukka (Ed.). *Culture and history in the Pacific*. Helsinki: Transactions of the Finnish Anthropological Society, 1990. p. 25-44.

TACCA, Fernando de. *A Imagética da Comissão Rondon*. Campinas, SP: Papirus, 2001.

TACCA, Fernando de; REIS, Luiz Thomaz. Etnografias Fílmicas Estratégicas. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Ed.). *Ensaios sobre o Documentário Brasileiro*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

VERGER, Pierre. *Orixás – Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador: Editora Corrupio, 2002.

PESQUISA E ENSINO EM ANTROPOLOGIA, ANTROPOLOGIA VISUAL, ANTROPOLOGIA DIGITAL

José da Silva Ribeiro[1]

Resumo: Em vinte anos de ensino superior à distância, tenho me confrontado com a facilidade dos estudantes em referir e reproduzir saberes e com uma grande dificuldade em construí-los, a partir de práticas de terreno, de fontes primárias ou da utilização dos saberes na resolução de problemas. Teses, dissertações e trabalhos apresentam-se assim desequilibrados entre a revisão da literatura e

1 Doutor em Ciências Sociais (Antropologia) e Mestre em Comunicação Educacional Multimédia pela Universidade Aberta. Licenciado em Filosofia pela Universidade do Porto. Fez Estudos Superiores em Cinema e Vídeo na Escola Superior Artística do Porto. Professor de Antropologia, Antropologia Visual, Antropologia Virtual, Métodos e Técnicas de Investigação em Antropologia, Media e mediações culturais e de Cinema. Pesquisador do Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais (CEMRI) da Universidade Aberta onde é Responsável pelo Laboratório de Antropologia Visual/Media e mediações culturais, do Grupo de Estudos de cinema e Narrativas Digitais e da Linha de pesquisa Cultura Visual e Educação – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás. Realiza trabalho de campo em Cabo Verde e nas periferias urbanas de Lisboa e Porto, no Brasil, em Cuba e na Argentina. Coorganizador da Conferência Internacional de Cinema de Viana do Castelo, do Seminário Internacional Imagens da Cultura/ Cultura das Imagens. Coordenador da rede Imagens da Cultura/ Cultura das Imagens; participante e membro fundador da Rede Internacional de Grupos de Investigação em Educação e Tecnologia. Professor visitante das Universidades de São Paulo, Presbiteriana Mackenzie, Múrcia, Savoie e, atualmente, da Universidade Federal de Goiás. Membro do Conselho Editorial de Revistas científicas internacionais.

a caracterização do estado da arte, a formulação de um problema relevante de investigação, o tratamento das fontes primárias e a reflexão teórica. Constato, também, que este problema é igualmente identificado por instituições acadêmicas que, perante problemas semelhantes, propõem um ensino experiencial da antropologia ou a relevância do contacto com o real para, a partir dele, passar à reflexão teórica. Também a lei Decreto-Lei nº 74/2006 (PORTUGAL, 2006), que em Portugal institui o Processo de Bolonha, reconhece a necessidade da transição de um sistema de ensino baseado na ideia da transmissão (consumo) de conhecimentos, para uma ideia mais empreendedora ou mais ativa, de um sistema baseado no desenvolvimento de competências. Reconhece, ainda, que esta é uma questão crítica central em toda a Europa, com particular expressão em Portugal. Proponho-me caracterizar a situação e inventariar algumas respostas que ensaiamos, ensaiei com os tutores das disciplinas, na relação entre a investigação, ensino e extensão universitária – ação e integração dos saberes na realidade social e cultural.
Palavras-chave: Ensino da Antropologia Visual. Ensino experiencial. Desenvolvimento de competências. Descritores de Dublin.

1 Introdução ou razões de partida

Esta reflexão surge das dificuldades expressas pelos estudantes que se materializam nos textos ou nos filmes, por eles produzidos, no âmbito das disciplinas (UCs – Unidades Curriculares) de antropologia e antropologia visual, nos 3 ciclos de ensino superior. Constata-se que os estudantes fazem por vezes uma exaustiva revisão bibliográfica e a escrita dos trabalhos finais são, sobretudo, resultado dessa revisão bibliográfica. A definição clara de um problema a investigar ou inscrito nos materiais de ensino que dificilmente é identificado. O trabalho de

campo, mesmo que realizado durante muito tempo, não tem produzido resultados suficientemente construídos ou elaborados. A escrita final dos textos, exames e outras provas, a apresentação final de trabalhos – 1º ciclo e 2º ciclo –, ensaios de dimensão e aprofundamento diferentes, as dissertações de mestrado e teses de doutoramento, são, geralmente, desproporcionados e compostos por uma longa revisão bibliográfica. Os trabalhos de campo, embora os dados sejam razoavelmente elaborados, caracterizam-se por uma precária definição da problemática e por um deficiente tratamento dos dados, realmente relevantes. As dificuldades sentidas e expressas pelos estudantes ou emergentes dos trabalhos não são muito diferentes das que senti, quando, depois de uma carreira como professor do ensino básico e secundário, tive de confrontar-me com a realização de uma dissertação de mestrado e uma tese de doutoramento. Este facto sensibilizou-me para o problema e mobilizou-me na procura de ferramentas, que permitam superar esta dificuldade ou, pelo menos, reduzir o seu impacto, na formação dos estudantes.

Passarei a inventariar alguns casos paradigmáticos desta situação. Como professor de Antropologia e Antropologia Visual, observo que muito do trabalho realizado pelos estudantes desenvolve-se em torno dos filmes e esses trabalhos são frequentemente baseados nas suas leituras, análise e produção. Verifico, nos textos apresentados, que os estudantes privilegiam a extensa colagem de referências e o filme fica quase invisível nos ensaios. Não ignoro a importância da teoria para a compreensão e análise e que a relação entre a experiência de visionamento, visionamento repetido e a teoria fílmica não é uma simples colagem. Constitui uma forma de simulação da situação do trabalho de campo – o confronto com os dados, a sua organização –, montagem e interpretação fundamentada, o real e o imaginado, o real e sua interpretação. A antropologia instituiu também o cinema como terreno.

Estas constatações são comuns a muitos outros colegas, em muito outros contextos institucionais. Timothy Asch, da Universidade do Sul da Califórnia, afirma: "Descobri que a tarefa mais difícil de todas, para os estudantes, era definir um problema e investigá-lo" (ASCH, 1992b, p. 120). Os estudantes, segundo o mesmo autor, têm necessidade de segurança e de estabilidade normativa:

> a necessidade de um manual prático que aborde os diferentes aspetos de produção de documentários etnográficos. Tarefa difícil de realizar, por ser demasiado morosa e suscetível de pouca flexibilidade dos programas e discussão com os alunos, antes da realização do curso. No entanto, os alunos preferem um programa claramente definido e que tenha sido experimentado, a um programa que seja objeto de contínuas modificações (ASCH, 1992a, p. 124).

O problema é igualmente identificado no projeto Digital Anthropology Resources for Teaching (DART), desenvolvido no âmbito da cooperação da Universidade de Columbia com a London School of Economics – LSE. Este projeto apontava para o ensino experiencial da antropologia, aproximação dos estudantes à experiência de trabalho de campo, remetendo esta prática para a utilização de fontes primárias, decorrentes da investigação, organizadas em repositórios digitais – notas de campo, entrevistas, registos áudio e vídeo, bases de dados disponibilizadas aos estudantes, como materiais de formação. A teoria antropológica desempenhava nesse processo de formação a função de ferramenta intelectual, exigida aos estudantes, para tratar essas fontes primárias. O projeto criava uma situação de ligação entre investigação e ensino, entre estudantes de pós-doutoramento, cujos dados da investigação eram disponibilizados e integrados na formação inicial dos

novos estudantes. Assim, DART projetou uma série de ferramentas e recursos digitais que permitiam aos estudantes de iniciação (graduação) vivenciarem o processo gradual, através do qual os antropólogos desenvolviam a sua compreensão durante o trabalho de campo, confrontarem-se com diferentes interpretações de uma cultura ao longo dos tempos, orientando-os para elaborarem as articulações entre paradigmas gerais e as práticas culturais específicas em estudo.

O antropólogo do MIT, Michael Fischer em *Futuros Antropológicos, redefinindo a cultura na era tecnológica* (2011), identifica estes mesmos problemas e as respostas encontradas por alguns autores. Embora toda a obra dê um contributo importante na identificação e resolução deste problema e na atualização da definição do conceito de sociedade e cultura na era tecnológica, referirei apenas o contributo de Kant e sua releitura, por diversos autores, na abordagem desta problemática. Kant privilegiava a experiência do mundo real e por isso alternava o seu curso de antropologia com o de Geografia. Lidava, segundo Fischer (2011), com o problema pedagógico de que os estudantes universitários não tinham experiência e maturidade necessárias para tornar o conhecimento dos seus cursos filosóficos aplicáveis nas suas vidas:

> Quando eu reconheci, imediatamente nas minhas aulas durante a carreira académica, que existia uma grande negligência entre os estudantes jovens, que eles aprendiam cedo a raciocinar, sem possuir conhecimento histórico suficiente que pudesse tomar o lugar da [falta] de experiência, decidi tornar a história da condição presente da Terra ou da geografia, em seu sentido mais amplo, uma síntese simples e agradável, que poderia servir para prepará-los para a razão prática… (FISCHER, 2011, p. 144).

Argumentar-se-á que os estudantes de ensino a distância terão uma maior maturidade, experiência e sentido prático da vida, que os transportam para as situações de aprendizagem. Assim poderá ser e é com alguns estudantes, mas não na generalidade. Kant definia também o cosmopolitismo: "a antropologia deveria interessar um público crescentemente esclarecido, aberto a uma reflexão aberta e cosmopolita" (FISCHER, 2011, p. 153). Um acentuado etnocentrismo e por vezes ausência de formas de comparabilidade (virtualização da aprendizagem) poderá surgir, já que o ensino *on-line* da antropologia carece da experiência de alteridade, do conhecimento e reconhecimento do outro e que a virtualização das aprendizagens não proporciona estas experiências reais. Este parece não ser o problema. Fischer, citando Ian Haking, refere que os átomos, como para nós as redes, "são reais na medida em que os atores humanos podem usá-los ou em que as suas formas, representadas ou instrumentalizadas, possam efetuar mudanças no mundo, sem inquietações a respeito de uma possível verificação ontológica" (FISCHER, 2011, p. 150).

Este problema, relevante na antropologia, como o afirma Vale de Almeida "o belíssimo oxímoro "observação participante", remete para uma forma de conhecimento marcadamente experiencial e intersubjetiva", é comum a outras disciplinas (e talvez resolvido nas áreas tecnológicas). No denominado Processo de Bolonha, última reforma do ensino superior na Europa, aparece também identificado este problema.

A legislação que institui em Portugal o processo de Bolonha, decreto-lei nº 74/2006, refere que se torna necessário a "transição de um sistema de ensino baseado na ideia da transmissão de conhecimentos, para um sistema baseado no desenvolvimento de competências". É pois reconhecida, quer pela repetição insistente desta necessidade de

mudança – o decreto-lei repete cinco vezes esta afirmação –, quer pela sua formulação explícita:

> a questão central no Processo de Bolonha, como a da mudança do paradigma de ensino de um modelo passivo, baseado na aquisição de conhecimentos, para um modelo baseado no desenvolvimento de competências, onde se incluem quer as de natureza genérica – instrumentais, interpessoais e sistémicas – quer as de natureza específica, associadas à área de formação, e onde a componente experimental e de projeto desempenham um papel importante (PORTUGAL, 2006, art. 60).

Considera, ainda, que o modelo de ensino baseado na transmissão-aquisição de conhecimentos é "questão crítica central em toda a Europa, com particular expressão em Portugal". Se corretamente identificado o problema, talvez seja nesta transição ou transformação que poderemos identificar a natureza da mudança e perspetivar o desenvolvimento de "boas práticas".

Que ações a desenvolver na resolução deste problema? Como entender essa passagem "da transmissão de conhecimentos para o desenvolvimento de competências"? Como definir as competências e níveis de competências? Como criar situações em que a componente experimental (experiencial) e de projeto desempenhem um papel importante na formação? Como proporcionar aos estudantes situações que permitam superar o etnocentrismo e a valorização da intersubjetividade, da diversidade cultural, da interculturalidade, do cosmopolitismo? Que materiais produzir, inventariar e integrar no processo de ensino/aprendizagem, de modo a dar resposta às dificuldades encontradas? Como superar a tendência natural para uma aprendizagem pas-

siva (modelo passivo e investimento mínimo indispensável à passagem nas provas) e propor uma atitude ativa e empreendedora (apaixonada, de descoberta e que se confronta com o risco) nos processos de ensino e ensino *on-line*?

2 Definição de competências

Bernard Rey refere a dimensão construtivista e antropológica do conceito de competências. Construtivista, porque as competências são construídas a partir de situações-problema que o professor deve criar. Antropológica, na medida em que estas competências não se inscrevem numa visão utilitarista, ao serviço do uso concreto e imediato. Elas encontram-se inscritas na sua dimensão cultural e articulam-se com interrogações basilares, que lhes atribuem sentido. A noção de competência conserva traços do mundo laboral – capacidade individual de adaptação a situações inéditas e, consequentemente, o domínio de processos e a capacidade de os mobilizar para um problema inédito. No ensino, articulam-se a tensão de duas competências específicas de cada um dos sistemas – atingir os objetivos finais de formação (capacidade reflexiva) e a capacidade de dar resposta a situações inéditas (a ação).

Parecem consensuais algumas vantagens de um ensino baseado no desenvolvimento de competências. Apontam-se algumas: desfragmentação e sentido da globalidade da formação, motivação para a aprendizagem ativa, atribuição de uma finalidade aos saberes acadêmicos; contribuição para tornar a aprendizagem numa transformação profunda dos estudantes; contribuindo para a redução da seletividade acadêmica (escolar) e da "cultura de insucesso" (REY et al., 2005).

Constitui um desafio e uma tarefa de dificuldade acrescida para professores e investigadores: identificar competências, investigar e produzir materiais que possam ser integrados no ensino, desenvolver

metodologias adequadas à sua concretização, proceder à sua avaliação acadêmica e de inserção no processo social. Esta "transição de um sistema de ensino baseado na ideia da transmissão de conhecimentos para um sistema baseado no desenvolvimento de competências" (PORTUGAL, 2006, art. 60), de pôr em prática este novo paradigma ou modelo de ensino para que aponta o Processo de Bolonha, é, em nosso entender e nos documentos do Processo de Bolonha, o cerne da mudança do ensino superior na Europa e que traz encargos acrescidos e novas atitudes para os intervenientes no processo – professores, investigadores, estudantes e instituições de ensino e de investigação.

Identificamos três vias simultâneas neste desafio. A primeira focaliza a proximidade em relação ao campo, às situações de pesquisa, isto é, privilegia um ensino experiencial resultante de uma aproximação entre investigação e ensino, manifesta sobretudo na ideia de ação e de resolução de problemas. A segunda via é a de desenvolvimento de formas de aprendizagem colaborativa – as comunidades de prática poderão ter neste contexto um particular interesse no desenvolvimento de uma aprendizagem colaborativa, a utilização das tecnologias digitais com suas extraordinárias potencialidades de comunicação, de reconfiguração do espaço-tempo e de novas linguagens (ou de estabelecer novas ligações entre elementos constitutivos das linguagens), de tratar maior quantidade de informação e de recolha, armazenamento e tratamento de informação, de "convergência cultural". Estes constituem instrumentação indispensável para esta mudança. Finalmente, a aprendizagem centrada na procura de soluções ou resolução de problemas remete necessariamente para questões de natureza interdisciplinar, que abordarei mais abaixo.

É conveniente recordar o que Ben Shneiderman do Human-Computer Interaction Laboratory da Universidade de Maryland refere acerca da nova educação: acentua o pensamento crítico, estratégias analí-

ticas, o trabalho em rede (amigos, colegas, familiares, cidadãos, mercado) e estes exigem o aprimorar de capacidades de comunicação e criatividade. A nova informática poderá contribuir para este objetivo, a partir de quatro atividades fundamentais, entendidas de forma complementar:

1. Atividades de recolha de informação pré-elaborada nas bases documentais (bibliotecas, bases de dados, websites, recursos abertos) e de factos e situações do quotidiano (observação, registo e tratamento da informação). Para tal a necessidade de ferramentas para avaliar a validade dos recursos e dados encontrados (qualidade e diversidade da informação e das suas fontes).

2. Atividades de relacionamento, incentivo ao trabalho de grupo, desenvolvimento de atividades de comunicação, sociabilidade, exigências de autonomia e trabalho do aluno. Trabalho de grupos e colaboração.

3. Atividades de criação, isto é, a fusão entre a aprendizagem e o trabalho criativo ou realização criativa. Desenvolvimento de projetos ambiciosos.

4. Finalmente a doação/dádiva. Esta enfatiza os projetos orientados para serviços que venham a ser significativos (e úteis) para alguém fora da própria aula ou situação de ensino. Salientámos a importância da extensão universitária nas múltiplas formas de intervir na sociedade, não apenas de uma forma crítica, mas também criativa.

Na definição de competência, articulamos três níveis de competências. Competências elementares ou processuais como teorias, métodos e técnicas de investigação que permitam desenvolver ações

parcelares – realizar a observação, fazer entrevistas[2], escrever notas de campo e o diário de campo, organizar informação, consultar e saber utilizar a informação local (fontes documentais primárias) e global (fontes documentais secundárias) e a utilização das tecnologias de documentação – câmaras fotográficas, de vídeo, microfones e gravadores áudio, programas informáticos, etc.

Bernard Rey (2005) define um segundo grau de competências, que denomina competências elementares interpretativas (ou de enquadramento) da situação. No exercício que estamos a fazer de definição de competências, no âmbito da antropologia, da antropologia visual ou da antropologia digital, as competências de segundo graus poderão situar-se a nível da "simulação" ou antecipação – elaborar um projeto de pesquisa, realizar as escolhas – problemática, campo, métodos, técnicas e tecnologias, definir estratégias, preparar a passagem ao terreno, reunir as condições para uma consequente realização, ou de realização de exercícios parcelares – analisar um filme, proceder à análise de dados, previamente fornecidos. Estas competências de segundo grau exigem uma vasta gama de competências elementares e as escolhas autónomas mais convenientes, face a uma situação inédita. Exige, pois, o exercício (ação, atividade, tarefa) das competências elementares (procedimento automatizado), o confronto e interpretação da situação e a realização autónoma de escolhas perante uma situação nova – situação ou enquadramento.

As competências complexas, ou de terceiro grau, estão orientadas para o saber escolher e combinar, adequadamente, diversas competências elementares, a fim de a ultrapassar ou dar resposta a uma situação nova e complexa. Estas competências englobam um forte componente

2 Prefiro dizer conversas ou as mais diversas formas de interlocução e não entrevistas uma vez que estas tendem a ser autoritárias ou a orientar demasiado as respostas.

interdisciplinar[3] e a capacidade de desenvolver uma ação coerente – elaborar um ensaio, fazer uma dissertação ou uma tese, uma programação cultural, uma intervenção local, a realização de um filme, etc.

3 Não é simples, nem pacífico o debate em torno da interdisciplinaridade. Em primeiro lugar, porque há um consenso em torno do *disciplinar*. Este funciona como forma clássica de produção de uma cultura com uma *linguagem* – jargão próprio de cada disciplina; métodos de investigação específicos; regras e constrangimentos *institucionais* – formação e investigação organizada em disciplinas; *reconhecimento ou aceitação dos limites* – dificuldade ou impossibilidade de um investigador se tornar perito de diversas disciplinas. *Disciplinar* remete também para um processo disciplinador que assegura que as disciplinas se alinhem (HACKING, 2003), se organizem no conjunto dos saberes, definam suas fronteiras, relações interdisciplinares privilegiadas, necessariamente flutuantes (flexíveis e fluidas) ao longo do tempo. Em segundo lugar, há uma multiplicidade de conceitos em torno da disciplinaridade (pluridisciplinaridade, multidisciplinaridade e interdisciplinaridade) ou, para além desta, a transdisciplinaridade. A transdisciplinaridade induz na ideia de algo que está para além da disciplinaridade, através, ou ao revés, da disciplinaridade na procura de uma linha de reflexão (ou da problematização) acerca de problemas concretos. Sugere a ideia de passagem (de prática liminar) de saber transversal estimando sinergias de encontro entre disciplinas e uma atividade transformadora e formadora de novos campos de pesquisa. Finalmente, o discurso sobre a interdisciplinaridade e a transdisciplinaridade são ricos em paradoxos e a sua prática, por vezes, oportunista (SPERBER, 2003) ou exclusivamente voltada para a valorização económica da pesquisa (PESTRE, 2003).

Quadro 1 - Gaus de competência

Níveis de competências	**Descrição de atividades**
Competências elementares ou processuais (1º grau)	Teorias, métodos e técnicas de investigação, ações parcelares – realizar a observação, fazer entrevista, escrever notas de terreno e o diário de campo, organizar informação, consultar e saber utilizar a informação local (fontes documentais primárias) e global (fontes documentais secundárias) e a utilização das tecnologias de documentação – câmaras fotográficas, de vídeo, microfones e gravadores áudio, programas informáticos, etc.
Competências elementares interpretativas (2º grau)	Realizar uma "simulação" ou antecipação – elaborar um projeto de pesquisa, realizar as escolhas – problemática, terreno, métodos, técnicas e tecnologias, definir estratégias, preparar a passagem ao terreno, reunir as condições para uma consequente realização, ou de realização de exercícios parcelares – analisar um filme, proceder à análise de dados previamente fornecidos.
Competências complexas (3º grau)	Saber escolher e combinar, adequadamente, diversas competências elementares, a fim de a ultrapassar ou dar resposta a uma situação nova e complexa – elaborar um ensaio, desenvolver/realizar um projeto. Estudo de casos/situações, pesquisa online numa dupla perspetiva: de procura de recursos de formação, de investigação das dinâmicas sociais e culturais tecnologicamente mediadas.

Fonte: Elaborado pelo autor baseado em REY (2005).

Vejamos estas competências complexas na realização de uma dissertação:

> em primeiro lugar é exigido ao investigador um percurso original; confronto com o novo, com uma nova situação e com a definição de uma problemática; em segundo lugar é uma passagem para outro lugar, o terreno/campo, onde o antropólogo vai viver essa experiência única, que pressupõe uma separação da situação anterior; uma crise de adaptação ao terreno; uma concentração de intenções, uma densificação de objetivos e a definição de estratégias e realização de ações orientadas para a concretização desses objetivos; a conclusão de um percurso através da apresentação de resultados esperados, suscetíveis de o credibilizar para a reentrada na instituição com um *status* diferente do da partida; em terceiro lugar, em consequência desta passagem, o antropólogo mergulha numa fase liminar de grande exigência psicossocial em que o seu estatuto é ambíguo, o seu percurso sujeito a múltiplas turbulências e provas, no meio das quais vive e constrói a experiência de terreno, numa situação de negociação e consenso, base comum de compreensão, entre oponentes ou participantes no processo. Finalmente, este período liminar é um período de intenso trabalho de produção, passagem da experiência de terreno ao texto e ao filme, através do qual, o antropólogo espera transmitir o conhecimento adquirido a outrem, credibilizar-se de forma a obter o reconhecimento para a reentrada, através de um ato de instituição, na tribo dos antropólogos ou dos antropólogos cineastas. As produções do antropólogo inserem-se nas convenções narrativas ou discursivas autorizadas pela antropologia, que em períodos de turbulência e crise

> das representações se tornam instáveis e suscetíveis de novas experiências na escrita, no audiovisual e sobretudo no potencial comum para o desenvolvimento de uma ciência antropológica audiovisual" (RIBEIRO, 2001, p. 39).

3 Componente experiencial no ensino *on-line*

O primeiro objetivo das Disciplinas, Unidades Curriculares, acima referidas, tem sido o de aproximar a antropologia do quotidiano dos estudantes. Para muitos estudantes a antropologia é ainda o estudo de pequenas "comunidades", de sociedades longínquas, exóticas, de primitivos, de "nativos". Focalizamos a antropologia como uma abordagem da mudança, isto é, o que permanece e o que muda nas sociedades e nas culturas. O próprio conceito de comunidade é questionado a partir do que é referido no modelo pedagógico como "comunidade de aprendizagem" e a "observação participante" que os estudantes frequentam ou nas comunidades virtuais para onde são remetidos nas atividades de "trabalho de Campo em ambientes virtuais" na Disciplina Dinâmicas Sociais e Culturais na Era Digital.

Em Antropologia Visual (1º ciclo) tentamos colocar os estudantes no contexto do atual desenvolvimento das tecnologias digitais. Este contexto permite uma retrospetiva do filme etnográfico e da antropologia visual – os históricos constrangimentos econômicos, tecnológicos e epistemológicos e a sua superação. Na apresentação da disciplina é referido que "o desenvolvimento das tecnologias digitais veio resolver, em parte, estes condicionamentos e estrangulamentos. Estão, assim, criadas condições para o desenvolvimento desta área e de práticas de antropologia visual e sonora". E no Plano da disciplina – Unidade Curricular –, contextualizam-se assim as condições de desenvolvimento da

Antropologia Visual: "as práticas da antropologia visual estiveram, durante muito tempo, condicionadas por fatores exteriores à investigação antropológica: tecnológicos e, consequentemente, económicos e políticos" (RIBEIRO, 2016). O desenvolvimento das tecnologias digitais veio resolver, em parte, estes condicionamentos e estrangulamentos. Tal aconteceu também noutras áreas relacionadas com a antropologia visual. Segundo a jovem realizadora iraniana Samira Makhmalbaf: "Três métodos de controlo externos reprimiram o processo criativo dos cineastas do passado: o político, o financeiro e o tecnológico. Hoje, com a revolução digital, a câmara pode ignorar essas formas de controlo e ficar à disposição do realizador". O mesmo acontece na relação dos Novos Media (media digitais) com as práticas da antropologia visual. Há atualmente mais oportunidades para o desenvolvimento das práticas da disciplina. Temos, porém, consciência que essas oportunidades criaram maior exigência e complexidade decorrentes da utilização de mais informação, resultante da prática acumulada universalmente disponível, da aferição e avaliação das práticas por instituições internacionais, da apresentação/exposição públicas dos resultados (textuais, visuais, audiovisual, multimédia e hipermédia). As tecnologias digitais trouxeram, também, novas problemáticas à disciplina:

> as imagens digitais são os terrenos da experiência de um pensamento que, baseando-se no olho e no visível, desenvolve reflexos visuais. No fundo, as imagens já não precisam de referentes para existirem, traduzindo simplesmente propriedades em formas e cores. Abrindo ao contrário – simultaneamente – a via de um novo realismo, os computadores conferem um impulso à parte ficcional da ciência" (SICARD, 2006, p. 303).

Vejamos a este respeito Machinima Fieldnotes[4] e o retrato do antropólogo enquanto avatar[5] de Débora Krischke Leitão.

Compreende-se, pois, que a Antropologia Visual, embora praticada de forma explícita ou implícita desde finais do século XIX, tenha tido algumas dificuldades no seu desenvolvimento e reconhecimento. São atualmente múltiplos os fatores que contribuíram para o seu desenvolvimento e estado atual: 1. Libertação dos constrangimentos tecnológicos, econômicos e políticos; 2. Fundamentação epistemológica e o consequente desenvolvimento de boas práticas (estudos e filmes, produções audiovisuais, multimédia e hipermédia) e de autores/realizadores de referência reconhecidos pela academia (práticas e reflexão acumuladas e comunicadas); 3. O relevo que a "cultura visual" e "cultura visual digital" adquirem na sociedade contemporânea; 4. A abertura das instituições de ensino superior à sociedade e às problemáticas das sociedades contemporâneas; 5. Maior circulação das obras audiovisuais (multimédia e hipermédia) de referência, com a organização de videotecas (mediatecas) nas universidades, a sua divulgação nos canais televisivos e mais recentemente a edição em DVD e/ou divulgação através da Internet – Youtube, Internet Archive, referências frequentes na escrita antropológica (ou nas ciências sociais); 6. O desenvolvimento de competências profissionalizantes (realização de documentários, exposições, páginas web, programação cultural na área da fotografia, do cinema e da cultura visual e da cultura visual digital, trabalho nos arquivos – memória visual das sociedades e das culturas) suscetíveis de criar empregabilidade, no âmbito das práticas desenvolvidas na disciplina; e 7. Há muitas outras razões que os estudantes encontram à saída de uma especialização em

4 Disponível em: <http://machinimafieldnotes.blogspot.pt/>.

5 Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=jAM3RZNXIDY&feature=player_embedded>.

antropologia visual e que se encontram inventariadas em publicações antigas e mais recentes (PINK, 2007; RIBEIRO, 2005, 2006).

Só em 2001 a American Anthropological Association definiu uma série de produções audiovisuais frequentemente integradas na investigação antropológica e publica uma proposta elaborada pela SVA – Society for Visual Anthropology para o estabelecimento de critérios de avaliação e integração desta produção nos currículos acadêmicos dos antropólogos e considera que

> os media visuais etnográficos (principalmente o filme, o vídeo, a fotografia e os meios multimédia digitais) desempenham um papel significativo na produção e na aplicação do conhecimento antropológico, constituindo também uma parte integrante das ofertas de cursos desta disciplina. Os antropólogos envolvidos na produção de trabalhos visuais produzem contribuições académicas valiosas para a disciplina. Os antropólogos incluem também, cada vez mais, produções de media visuais como parte dos seus curricula vitae (AAA, 2003).

Este reconhecimento é reafirmado em 2015, reconhecida a necessidade da sua expansão para além do documento original, filme etnográfico e da fotografia, definindo ainda elementos a ter em consideração na avaliação dos meios de comunicação visual na criação e na disseminação do conhecimento antropológico. Apresenta assim as seguintes atividades no âmbito do que denomina media visuais etnográficos:

> 1) filmes de pesquisa e documentação que acrescenta ao histórico e/ou registo etnográfico, ou é usado para análise posterior (como a descrição linguística) ou outros tipos de produção de conhecimento (tais como dança e arte); (2) media etnográficos que con-

> tribuem para o debate teórico e desenvolvimento; (3) a inovação em novas formas de media; (4) media concebidos para melhorar o ensino; (5) media produzidos para transmissão televisiva e outras formas de comunicação de massa; (6) media feito com e/ou para o benefício de uma determinada comunidade, governo ou negócios; (7) curadoria de festivais de cinema e media; e/ou (8) curadoria de exposições de media visuais etnográficos e arte (AAA, 2017).

Na abertura da disciplina de Antropologia Geral, contextualiza-se o desenvolvimento da antropologia e alerta-se os estudantes para a sua pertinência e contemporaneidade

> A antropologia não é uma ciência das sociedades longínquas e exóticas, nem mesmo das pequenas comunidades ou das sociedades simples. Nascida na segunda metade do século XVIII interessou-se pelo Homem (ἄνθρωπος, anthropos) como objeto de estudo (λόγος, logos), no século XIX acompanhou a expansão colonial, industrial, científica e tecnológica europeia. Nessa época, os antropólogos debruçaram-se sobre as sociedades ditas "primitivas" ou "longínquas", como numa situação de laboratório, para compreenderem a organização "complexa" das suas próprias sociedades. Após a descolonização, a Antropologia regressa aos países de onde partira, mas fica também por lá afirmando, num e noutro lado, a sua pertinência e contemporaneidade. Nesta disciplina abordaremos os conceitos fundamentais da disciplina, os seus contextos, a sua dimensão integrativa, tendo em consideração as múltiplas dimensões do ser humano em sociedade, o seu projeto social e cultural e os princípios metodológicos. Centrar-nos-emos numa antropologia geral para a nossa

> época". Sublinha-se a ideia de que se trata "de uma forma de conhecimento caracterizada pela abertura e pela alegria, que Bergson identificava com a ciência. Trata-se de uma forma de conhecimento, sempre mutante, urgentemente necessário, no mundo de hoje (FISCHER, 2011, p. 72).

Os conceitos centrais de cultura e sociedade são abordados nesta perspetiva de sociedades mutantes, de processos sociais em contínua reconfiguração e a noção de cultura e de desafio à análise cultural, como "desenvolvimento de instrumentos de tradução e mediação para ajudar a tornar visíveis as diferenças de interesse, de acesso, de poder, de necessidades, de desejos e ainda de perspetiva filosófica" (FISCHER, 2011, p. 19).

Remete-se nesta disciplina para as áreas emergentes da antropologia, imbricadas no quotidiano das pessoas e consequentemente, também, dos estudantes: "antropologia do consumo", "antropologia visual", "antropologia digital", "antropologia do turismo", "antropologia da saúde", sem esquecer o enquadramento tradicional da antropologia. Apontamos, assim, para a antropologia como "ciência integrante", mas também como abordagem interdisciplinar. Colocamos assim ao estudante três questões fundamentais enunciadas por Augé (2007, p. 27-28):

> a mudança como objeto de estudo, a interdisciplinaridade, a relação antropologia/comunicação e consequentemente as tecnologias integradas neste binómio [a etnologia ou antropologia] considera que o mundo mudou e que é essa mudança que é preciso estudar. Terão, hoje, ainda sentido certas distinções disciplinares? Quando fala de antropologia, não estará a evocar investigações muito próximas das da sociologia ou daquilo a que hoje chamamos ciências da comunicação?

Na disciplina Dinâmicas Sociais e Culturais Na Era Digital (2º ciclo) dá-se continuidade às questões da Antropologia Geral e da Antropologia Visual focalizando as mudanças e reconfigurações sociais e culturais, na era digital. Esta disciplina tem como objetivos:

> explorar novos terrenos/ campos da antropologia, adequar as metodologias de pesquisa aos novos terrenos/ campos, aprofundar o debate (antropológico e interdisciplinar) em torno das mudanças tecnológicas, mas sobretudo das mudanças socioculturais resultantes destas e, através da investigação empírica, procurar dar respostas a questões fundamentais como as seguintes: qual a relação entre a tecnologia e a cultura nas sociedades contemporâneas? Que tipos de sociedades são gerados pelas novas tecnologias? Que tipo de grupos sociais se forma à sua volta? Como é que a adoção massiva das novas tecnologias reconfigura ou afeta as identidades sociais, a perceção que as culturas, classes e grupos têm de si mesmos e dos outros, das suas interações, da natureza humana, da vida, da cultura, das utopias? Como mudam as formas de relação (interação), comunicação, aprendizagem e transmissão de saberes, pensamento, atuação, entretenimento, trabalho, participação política?

Há neste campo um trabalho importante a realizar – o de estabelecer competências específicas de cada ciclo, de prever o seu desenvolvimento ao longo dos três ciclos de estudo no Ensino Superior, de as adaptar às áreas e situações de ensino sem perder de vista os contextos de desenvolvimento atual do ensino superior decorrente do Processo de Bolonha. O projeto europeu Tuning focaliza estes objetivos na medida em que "procura comparar métodos e conteúdos de ensino

europeus e aposta na convergência e na sintonia, procurando definir perfis profissionais comparáveis e contribuir, através da possibilidade de tornar os diplomas mais facilmente legíveis em termos dos seus conteúdos, para a empregabilidade no mercado de emprego europeu" (descritores de Dublin). No âmbito deste trabalho não ignoramos esta problemática, no entanto, não a desenvolvemos para não tornar muito extensa esta reflexão. Deixamos, no entanto, os descritores de Dublin, documento que nos serve de referência nesta questão:

Quadro 2 - Descritores DUBLIN

1º Ciclo	2º Ciclo	3º Ciclo
Atribuição do grau aos estudantes que tenham atingido:	**Atribuição do grau aos estudantes que tenham atingido:**	**Atribuição do grau aos estudantes que tenham atingido:**
Conhecimento e capacidade de compreensão	**Conhecimento e capacidade de compreensão**	**Conhecimento e capacidade de compreensão**
Tenham demonstrado possuir conhecimentos e capacidade de compreensão a um nível que: Sustentando-se nos conhecimentos de nível secundários, os desenvolva e aprofunde; Corresponda e se apoie em livros de texto de avançado; Em alguns domínios da área de estudo, se situe ao nível dos conhecimentos de ponta na área científica respetiva.	Tenham demonstrado possuir conhecimentos e capacidade de compreensão a um nível que: Sustentando-se nos conhecimentos de nível de 1º ciclo, os desenvolva e aprofunde; Permita e constitua a base de desenvolvimento e/ou aplicações originais, nomeadamente em contexto de investigação.	Demonstrem uma capacidade de compreensão sistemática do domínio científico de estudo; Dominem as competências, aptidões e métodos de investigação associados ao domínio científico.
Aplicação de conhecimentos e compreensão	Aplicação de conhecimentos e compreensão	Aplicação de conhecimentos e compreensão

Saibam aplicar os conhecimentos e a capacidade de compreensão adquiridas, de forma a evidenciarem uma abordagem profissional ao trabalho desenvolvido na sua área vocacional.	Saibam aplicar os conhecimentos e a capacidade de compreensão e resolução de problemas em situações novas e não familiares, em contextos alargados e multidisciplinares, ainda que relacionados com a sua área de estudo.	Demonstrem a capacidade para conceber, projetar, adaptar e realizar uma investigação significativa respeitando as exigências impostas pelos padrões de integridade académica; Realizem uma quantidade significativa de trabalho de investigação original que contribua para o alargamento das fronteiras do conhecimento, parte da qual mereça a divulgação nacional ou internacional em publicações sujeitas a "referee".
Realização de julgamento /tomada de decisões	Realização de julgamento /tomada de decisões	Realização de julgamento /tomada de decisões

Comprovem capacidade de resolução de problemas no âmbito da sua área de estudo, e de constituírem e fundamentarem a sua própria argumentação. Mostrem capacidade de recolher, selecionar e interpretar informação relevante, particularmente na sua área de estudo, que os habilite a fundamentarem as soluções que preconizem e os juízos que emitem, incluindo na análise os aspetos sociais científicos e éticos relevantes.	Demonstrem a capacidade para integrar conhecimentos, lidar com questões complexas, desenvolver soluções ou emitir juízos em situações de informação limitada ou incompleta, incluindo reflexões sobre as implicações e responsabilidades éticas e sociais que resultem ou condicionem essas soluções e esses juízos.	Sejam capazes de analisar criticamente, avaliar e sintetizar ideias novas e complexas.
Comunicação	Comunicação	Comunicação
Sejam dotados de competências que lhes permitam comunicar informação, ideias, problemas e soluções, tanto a públicos constituídos por especialistas como não especialistas.	Sejam capazes de comunicar as suas conclusões – e os conhecimentos e os raciocínios a elas subjacentes – quer a especialistas, quer a não especialistas, de uma forma clara e sem ambiguidades.	Sejam capazes de comunicar com os seus pares, a restante comunidade académica e com a sociedade em geral sobre a área em que é especializado.

Competências de autoaprendizagem	Competências de autoaprendizagem	Competências de autoaprendizagem
Tenham desenvolvido as competências que lhes permitam uma aprendizagem ao longo da vida, com elevado grau de autonomia.	Tenham desenvolvido as competências que lhes permitam uma aprendizagem ao longo da vida, de um modo fundamentalmente auto-orientado e autónomo.	Seja capaz de, numa sociedade baseada no conhecimento, promover, em contexto académico e/ou profissional, o progresso tecnológico, social ou cultural.

Fonte: Ministério da ciência e do ensino superior de Portugal**.**

4 Alteridade, comparabilidade e compreensão do outro

A alteridade, comparabilidade e compreensão do outro, "o desenvolver instrumentos de tradução e mediação para ajudar a tornar visíveis as diferenças" (FISCHER, 2011, p. 72), constitui um dos grandes problemas do ensino da antropologia. Identificamos três situações diferenciadas entre os estudantes: 1) etnocentrismo exacerbado resultante, em meu entender, de falta de "relação diferenciada e relacional da cultura"; 2) uma relação paternalista com o outro; e 3) identificação com o outro ("auto-absorção" – Davies, "rendição à cultura estudada" – Hammersley e Atkinson, "indigenização do antropólogo" – Kilani).

Pretende-se desenvolver nos estudantes uma cultura reflexiva, não só como tomada de consciência de si na relação com o outro, mas também da influência do antropólogo no processo da construção do conhecimento e alertar para o que Fischer (2011) chama de "instituições sociais reflexivas" ou formas sociais de reflexividade, isto é, formas de apropriação/integração nos grupos, instituições, sociedades e culturas estudadas e as consequências pessoais, éticas e políticas decorrentes

desta situação. Duas questões se revelam aqui fundamentais na formação do antropólogo: a "educação sentimental" referida por Geertz – "utilização das emoções para fins cognitivos [...] assistir a uma briga de galos ou dela participar é, para o balinês, uma espécie de educação sentimental" (GEERTZ, 1991, p. 317). É no terreno de experiências partilhadas, em que o conhecimento antropológico surge de um processo dialógico entre observador e observados, que o antropólogo faz o seu processo de aprendizagem contínua. Não se trata apenas da gestão de um conjunto de textos e regras, de técnicas e procedimentos, mas de uma

> descoberta pessoal das possibilidades práticas, técnicas e teóricas, guiadas por especialistas, que insistem mais em que se encontre o seu próprio estilo, do que em aprender procedimentos. Isto teve como consequência pôr em causa os meus pontos de vista sobre a antropologia, muito mais profundo do que tinha previsto (PINK, 2007, p. 124).

Vejamos como o escritor e antropólogo e escritor Ruy Duarte de Carvalho caracteriza esta situação no mesmo ano da publicação de Writing Culture: "Nós estamos, do ponto de vista de uma ética profissional e intelectual, do lado daqueles para quem, em relação a um trabalho como este, a noção de autor se torna ambígua, desde que o texto integre a participação de outrem" (apud VALE DE ALMEIDA, 2008).

Não se trata nesse processo e na relação antropológica da identificação entre «Eles» e o «Nós», em colocar os dois termos como iguais, mas questionar o investigador acerca do modo como constrói a relação com o outro, (objeto) sujeito da investigação e através delas a relação entre historicidades, estruturas sociais, culturas, sociedades. Não se espera a identificação do investigador com as pessoas estudadas, nem a substituição do saber localmente construído, utilizado, socializado (nas

interações e nas estruturas sociais locais) – o saber nativo pelo saber do antropólogo, global, inserido em redes de interações e estruturas sociais mais amplas de debate teórico. "Inventar o outro, é compreender-se a si mesmo como vivendo num mundo em que se pode, por contraste com o outro, delinear os contornos" (KILANI, 1994, p. 15).

O conhecimento antropológico rege-se, cada vez mais, por um contexto, no qual o antropólogo e seu interlocutor se dedicam a estabelecer uma base comum de compreensão. O que se cria nesse encontro é uma espécie de lugar intermediário entre duas culturas. É "um momento de pensamento intercultural" (CLIFFORD, 1988, p. 529). É nesse sentido, que é preciso repensar o processo social e intelectual a partir do qual surgem as descrições e se constrói o texto etnográfico. Atribuindo assim à palavra «dada» o seu sentido etimológico de «coisa dada» (CLIFFORD, 1988, p. 529)), de coisa trocada entre dois sujeitos; e "à cultura – tanto a do antropólogo, quanto a do interlocutor – a sua dimensão dinâmica de construção, de negociação e de contestação dos pontos de vista" (KILANI, 1994, p. 34).

5 Materiais de ensino

Parto para o trabalho docente *on-line* da ideia de que qualquer modelo pedagógico de ensino a distância é, antes de mais, a estrutura de base da organização de um sistema de aprendizagem. Após o curso de formação, baseado no modelo da Universidade Aberta, escrevi notas acerca desta experiência, que entendo necessário transcrever aqui "No início de uma experiência docente em ensino *on-line* não haverá espaço para grande criatividade. Será então recomendável seguir o mais rigorosamente possível, sem grande inovação e criatividade, o modelo pedagógico proposto e adotado (ex. modelo pedagógico da Universidade Aberta) ou as boas práticas desenvolvidas por professores mais expe-

rientes". O *e-learning* "é ainda fluído e em estado de mudança". Assim, os modelos ou as boas práticas poderão servir de âncora para que o professor se possa agarrar e, de algum modo, fundamentar ou firmar a sua prática.

A inexperiência pode não permitir estar atento aos pontos críticos, nem poder dar respostas flexíveis ou enfrentar o imprevisto da interação *on-line*. Só o desenvolvimento de sucessivas experiências poderá contribuir para criar uma base de dados (explícita ou implícita) ativa de experiências acumuladas, que permitam dar respostas mais adequadas às situações imprevistas. Como na escrita, nas artes, no ensino presencial, poderemos dizer que será necessário conhecer bem a gramática (regras) para desenvolver uma prática correta (para isto as normas orientadoras e o conhecimento teórico são boas ferramentas – uma boa cartilha dos princípios básicos e fundamentais). A inovação ou a adequação a situações problemáticas, novas e complexas só surgirá depois da incorporação das regras básicas e de experiências acumuladas e refletidas.

Hubert e Stuart Dreyfus sintetizam cinco estágios de desenvolvimento da aprendizagem que, embora generalistas e não referenciadas ao professor a ao antropólogo, esclarecem a atividade do professor, as práticas de trabalho de campo em antropologia. Quando nos deparamos com uma situação particular procedemos em primeiro lugar como novatos/iniciantes, depois como iniciantes avançados e só posteriormente nos tornamos competentes e proficientes. Nestes estágios há sobretudo uma decisão analítica. O estado mais avanção de aprendizagem ou de ação, embora suponha decisões racionais (lógicas) incorpora cada vez mais a intuição baseada quer na experiência, quer no envolvimento nas situações de ensino ou de investigação.

Quadro 3 - Ciclo de Estágios da Aquisição de Habilidades Hubert e Stuart Dreyfus

Nível de Habilidade	Componentes	Perspetiva	Decisão	Comprometimento
Iniciante	Descontextualizados	Nenhuma	Analítica	Distanciado
Iniciante avançado	Descontextualizados e situacionais	Nenhuma	Analítica	Distanciado
Competente	Descontextualizados e situacionais	Escolhida	Analítica	Compreensão e decisão distanciadas. Envolvido com os resultados
Proficiente	Descontextualizados e situacionais	Experienciada	Analítica	Compreensão envolvida e decisão distanciada
Expert	Descontextualizados e situacionais	Experienciada	Intuitiva	Envolvido

Fonte: Elaborado pelo autor baseado em DREYFUS e DREYFUS, 1988.

Há, no entanto, alguns instrumentos utilizáveis neste contexto das experiências iniciais do docente *on-line*: 1) o bom senso e as experiências anteriores do professor (decorrentes de qualquer situação de ensino à distância ou presencial); 2) a confiança e diligência, mas também a humildade [oposta à arrogância, ao procurar nos outros, ou nos contextos, as razões dos nossos fracassos expressos numa diversidade de expressões, que conhecemos] para a procura de soluções e

respostas a situações críticas; 3) o diálogo entre colegas na resolução de problemas, na formação contínua, na investigação, e na partilha de informação; 4) sobretudo, parece de singular relevância ser-se capaz de superação, inovação e perseverança típica dos pioneiros num terreno estranho (RIBEIRO, 2008).

Neste contexto, e partindo dos pressupostos acima enunciados, optamos na disciplina de Antropologia Geral (importante a colaboração de alguns tutores), herdada de um outro docente, por manter os materiais tradicionais de ensino a distância (Manual): 1) ir introduzindo informação (textos, filmes, sites), que possam contribuir para abertura a novas temáticas ou questionamentos (áreas emergentes da antropologia, *Cultura e análise cultural como sistemas experimentais* – FISCHER, 2011) e, simultaneamente, 2) introduzir ferramentas de utilização sistemática – um software de criação de mapas mentais, que permita aos estudantes sistematizar a informação, proceder a uma análise minuciosa dos textos e de outros materiais e esquematizar a estrutura dos trabalhos e apresentar, fornecer um modelo de elaboração ensaio a utilizar na realização das provas de avaliação; e 3) estimular o uso sistemático de recursos educacionais abertos (REA) – sites, bases de dados, Youtube[6], Lugar do Real, etc. O contributo dos tutores, investigadores integrados no Grupo de Pesquisa Laboratório de Antropologia Visual/ Media e Mediações Culturais, pode ganhar, neste processo, um maior relevo, na medida em que pode trazer para o processo de ensino, não só a interlocução com o professor responsável pela disciplina, mas também novas temáticas e a elaboração conjunta de materiais, provenientes da sua investigação. O

6 Ver Cliphistoria – Canal Youtube de recursos audiovisuais para o ensino da Historia de Espanha através de clips de filmes e ao tempo uma reivindicação do cinema espanhol e latino-americano de Manolo Gonzalez em <http://www.youtube.com/user/cliphistoria?feature=results_main>.

trabalho docente pode tornar-se, assim, num processo de integração de investigação no ensino, possível numa próxima etapa.

A introdução de materiais e situações mais inovadoras foram realizadas no 2º ciclo e no doutoramento. No 2º ciclo, com a introdução de base de dados – Imagens e sonoridades das migrações[7] e o Portal Lugar do Real[8], Lisa Antropologia[9] – nas disciplinas de *Antropologia das Imagens* e *Dinâmicas sociais e culturais na era digital* com a iniciação ao trabalho de campo em ambientes virtuais, sobretudo o SecondLife onde os então estudantes de doutoramento (Paula Justiça e Casimiro Pinto) mantêm a atividade *Imagens da Cultura/Cultura das Imagens*.

No doutoramento em antropologia, especialidade antropologia visual, foi sobretudo proposto o desenvolvimento de contactos com os investigadores que trabalham temáticas semelhantes às dos doutorandos. Partiu-se de projetos de cooperação internacional, gerados no âmbito do programa ERASMUS, a que se deu continuidade na rede, no seminário e nas publicações *Imagens da Cultura/Cultura das Imagens*.

6 Ligação investigação ensino

As disciplinas referidas nesta reflexão foram geradas, construídas ou reconfiguradas no Laboratório de Antropologia Visual, Grupo de Investigação do Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais. A Antropologia Visual é introduzida na Universidade Aberta desde a sua fundação pelo Reitor/Fundador, Armando Rocha Trindade, em 1990, ao acolher o Symposium S13 do Intercongresso *The Social Roles of Anthropology*. Esta atividade foi antecedida e continuada pela Maria Beatriz Rocha Trindade, primeiro, com as equipas

7 Disponível em: <http://ism.itacaproject.com/>.

8 Disponível em: <http://lugardoreal.com/>.

9 Disponível em: <http://vimeo.com/lisausp>.

do Museu de Etnografia e, posteriormente, com a produção de filmes e a realização da disciplina de Sociologia das Migrações. Aí se ensaiaram os primeiros passos de ligação entre investigação e ensino e a criação de guiões de leitura dos filmes (videogramas e audiogramas) que, mais tarde, é desenvolvida na Base de Dados Imagens e Sonoridades das Migrações (<Itacaproject.com>).

Na corrente americana de antropologia visual, a produção de filmes foi, durante muito tempo, orientada para o ensino da antropologia. Considera assim uma metodologia de investigação, de comunicação dos resultados e sua integração no ensino. A disciplina Antropologia Visual foi introduzida na formação em 1994, no Mestrado em Relações Interculturais. É no Centro de Estudos da Migrações e Relações Interculturais (CEMRI), criado em 1989, unidade de investigação científica e de desenvolvimento, formalmente reconhecida pela então Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, em 1994, que se desenvolveu a investigação, as práticas pedagógicas e a produção de materiais de ensino de muitas Unidades Curriculares dos cursos de Ciências Sociais. Isto é particularmente relevante para as disciplinas referidas neste trabalho – Antropologia Visual, Métodos e Técnicas de Investigação Antropológica, Antropologia e Imagens, Antropologia Geral, Dinâmicas Sociais e Culturais na era Digital.

O Laboratório de Antropologia Visual ou grupo de Investigação em Antropologia Visual, uma área de Investigação/grupo de Investigação do CEMRI, criado no início de 1998, orientou seus objetivos: para a promoção e a utilização das tecnologias informáticas, do som e da imagem, na pesquisa em Ciências Sociais (e em Arte e Comunicação) e a sua fundamentação teórica, metodológica, ética e política; a produção de materiais audiovisuais, multimédia e hipermédia concebidos e/ou realizados por investigadores em Ciências Sociais; o desenvolvimento

de redes de cooperação nacional e internacional. Estes três objetivos contribuíram para criação das Unidades Curriculares acima referidas e a produção dos materiais de formação – manuais, bases de dados, produção audiovisual.

7 Atitude ativa e empreendedora nos processos de ensino *on-line*

O despertar de uma atitude ativa, da parte dos estudantes de ensino *on-line*, depende de variáveis para nós ainda desconhecidas. Refiro, de novo, às notas decorrentes da formação inicial de docentes, para o ensino *on-line*. Não esqueçamos, também, que há variáveis a considerar exteriores às disciplinas ou matérias a ensinar: 1) estas são frequentemente da responsabilidade da estrutura e nem sempre estarão bem integradas nos cursos, de que fazem parte. Alguns autores referem, que as mudanças no ensino exigem uma mudança na cultura institucional[10]; 2) não esqueçamos, também, que estamos em Portugal com uma população adulta com um *deficit* de utilização das tecnologias, com hábitos de focalização de interesse mais nos resultados da avaliação, do que no saber, no desenvolvimento de competências [a não ser as de realização dos exames], no trabalho académico. E que, na nossa época, há uma acentuada mudança de valores na sociedade e na cultura, mas também nas gerações. Caracterizamos essa mudança com alguns tópicos: 1) apetência para uma recompensa imediata de

10 A este respeito Beltran afirma "la UOC se ha configurado como una organización fractal que da respuesta a las necesidades de innovación que requiere una organización universitaria en red y en la Red. Esta especificidad ha requerido nuevas formas de relación entre los actores universitarios, una concepción diferente de la administración de los recursos, incluyendo el conocimiento, otras articulaciones creativas entre investigación y docencia, otras formas de aprehender y de relacionarse con el entorno, nuevos liderazgos, diferentes procesos de trabajo y formas alternativas de gobierno" (BELTRAN, 2009, *on-line*).

um esforço, se o curso não responde às necessidades sentidas e não se pressentem recompensas imediatas (emprego, saídas profissionais, boas remunerações etc.) abandona-se, larga-se. Isto acontece em muitas outras situações da vida social atual, tornando-se, de certa forma, uma dimensão cultural da nossa época; 2) o entretenimento e o divertimento, sobretudo nos estudantes mais jovens, são mais apelativos, que o esforço, o sofrimento, o trabalho, mesmo que estes conduzam a melhores oportunidades; o seu maior interesse está mais orientado para o imediato; 3) o trabalho e o ensino *on-line*, baseado nas tecnologias, vão ao encontro dos mais jovens, habituados a usá-las sobretudo nos jogos. Desta situação decorrem inúmeras perguntas: A estruturação dos conteúdos aproveita esta sinergia, esta disponibilidade, esta capacidade instalada? O que sabemos e utilizamos como novas formas de estruturação de conteúdos (menos monolíticos) será uma forma de "os modificar facilmente em resposta à necessidade dos estudantes? a flexibilidade é um custo, a personificação do produto é mais cara, que a estandardização" (RIBEIRO, 2008); e 4) as tecnologias respondem a necessidades e a motivações dos jovens e mesmo dos adultos, nas sociedades atuais – interesse pela autoexpressão, autorrealização suscetíveis de serem exploradas no e-learning? (RIBEIRO, 2008).

Essas são algumas das perguntas que nos parecem definir agendas de investigação e observação de comportamentos e atitudes, perante o ensino *on-line*. Algo parece óbvio. Constatamos que os estudantes das disciplinas obrigatórias são percentualmente mais passivos, que os das disciplinas optativas, os estudantes de 2º ciclo mais ativos do que os do primeiro ciclo. No entanto, faltam instrumentos de análise para estudar essas situações e essa generalização altera-se de ano para ano, de turma para turma, sem se saber quais são realmente os fatores que contribuem para essas situações.

Não poderemos esquecer o que Fischer refere acerca da antropologia e da análise cultural:

> Exige esforços generosos para dar conta do "ponto de vista do nativo" de uma forma que os nativos reconheçam como correta e que enseje o contexto do trabalho dos intérpretes, nativos ou não. Também contribui para a poética e política do crescimento vital dos entendimentos culturais. 'Os antropólogos encontram-se entre aqueles que fazem contribuições deste tipo. Aspiram, não só a ampliar e a intensificar a cultura popular, mas em justapor diferentes culturas – sejam elas culturas vocacionais, culturas de diferentes religiões e do próprio secularismo, culturas científicas ou culturas nacionais – de forma que aportem uma perspetiva crítica, comparativa, algo que permita, cada vez mais, tornar transparentes, visíveis ou confiáveis as redes de transposições e mudanças, que os pressupostos e reconhecimentos culturais sofrem através das redes.... Trata-se de uma forma de conhecimento infletida por um cálido engajamento com as pessoas e orientada por uma perspetiva de joalheiro em direção ao detalhe e à precisão. Trata-se de uma forma de conhecimento caracterizada pela abertura e pela alegria que Bergson identificava com a ciência. Trata-se de uma forma de conhecimento, sempre mutante, urgentemente necessário no mundo de hoje (FISCHER, 2011, p. 72).

Conclusões ou novas interrogações?

Será que poderemos concluir alguma coisa a partir da reflexão e partilha com os colegas das inquietações e das práticas de ensino da antropologia? Perante um modelo pedagógico de organização do ensino *on-line* entende-se que há mais algo a fazer no âmbito das áreas científi-

cas específicas. No caso da antropologia questionamo-nos sobre a natureza e atualidade do saber antropológico, como este pode ser ensinado e apreendido, como poderemos ligar a investigação e o ensino, como o saber antropológico rompe os contextos de ensino e cada vez mais se torna um conhecimento disponível para as pessoas, grupos e sociedades estudadas. Prevalecem as interrogações e a procura de caminhos.

A natureza específica da disciplina e do conhecimento, que se deseja que os alunos possam desenvolver, cria alguma especificidade na utilização das tecnologias digitais? Como podem as tecnologias digitais contribuir para o desenvolvimento da formação em antropologia, do ensino experiencial (baseado na experiência) de modo a ter em conta dois dos mais importantes vetores de desenvolvimento desta área de saber – o trabalho de campo (experiência do trabalho de campo), a construção intercultural dos saberes e a consequente produção textual (criação/produção de narrativas multissemióticas) –, a disseminação e utilização dos saberes? Esse processo de ensino remeter-nos-á para modelos ou paradigmas antropológicos ou de investigação em antropologia?

É consensual que a utilização mais frequente das tecnologias digitais se situa essencialmente no âmbito de consulta ou recolha de informação já existente – utilização da Internet ou das bibliotecas e arquivos, e do armazenamento, organização e processamento da informação de modo a obter um produto final – preparação para exame ou produção de um ensaio. Em situações mais elaboradas de utilização das tecnologias digitais, estarão formas criativas de produção visual, audiovisual e a sua integração com a escrita (hipermedia, transmedia, web-documentário, *storytelling*).

A inclusão das tecnologias digitais como forma inovadora capaz de incorporar uma multiplicidade de estratégias interativas, que permitam o desenvolvimento de um ensino/aprendizagem personificado e baseado

na experiência (mesmo que em parte diferida) passa, em nosso entender, por criar e explorar modelos de ensino/aprendizagem, em que os dados resultantes da investigação possam ser partilhados com os estudantes. Assim, o acesso aos dados (fonte primárias – notas de campo, registos visuais e sonoros), o trabalho colaborativo em rede, a aprendizagem e o trabalho criativo de utilização das fontes (e da teoria) na criação discursiva estimularão o pensamento crítico, as estratégias analíticas e a corresponsabilização pela obtenção e partilha dos resultados.

Essas conclusões apoiam-se e inspiram-se em trabalhos recentes de antropologia cognitiva e de teorias construtivistas em educação em que se abordam diversos modos de aquisição do conhecimento e do desenvolvimento conceptual (ULRICNEISSER, 1983; DAN SPERBER; DIERDRE WILSON, 2001; JEAN LAVE; ETIENNE-WENGER, 1991; MAURICE BLOCH, 1991; TIM INGOLD, 2000; H. GARDNER, 1995; VYGOTSKY, 1974; SHNEIDERMAN, 2006) e centram-se mais na aquisição de processos de cognição, de desenvolvimento de competências, de produção de conhecimento que na sua transmissão/aquisição.

Os caminhos a percorrer, na criação de novos modelos e utilização de recursos na formação em antropologia, passam por uma estreita colaboração entre os professores e os especialistas em tecnologias ou pela formação dos antropólogos em tecnologias (a antropologia visual desenvolveu no âmbito da utilização da fotografia e do cinema essas duas formas) e pela centralidade da investigação (do processo de investigação – do terreno ao texto, ao discurso) ou desenvolvimento de projetos no processo de aprendizagem. Reforçamos a inseparabilidade entre a investigação e o ensino, mesmo que esta crie nas instituições e na provável atitude dos alunos, algumas turbulências ou mudanças profundas (número de alunos, compatibilização entre a investigação

e o ensino, capital humano e tecnológico, autoridade do professor, responsabilidade do estudante, mentalidade decorrente do processo autoritário de transmissão de saber).

Embora a antropologia utilize uma grande diversidade de métodos (e técnicas) de pesquisa, o trabalho de campo e a observação participante continuam a ocupar uma insubstituível centralidade, a que os estudantes só residualmente acedem. Acresce ainda que esta atividade central no processo de pesquisa é, por si só, responsável por uma grande variedade de informação (dados) suscetível de poder ser utilizada pelos estudantes como recursos de aprendizagem: notas interativas de campo, entrevistas visuais (vídeo), fotografias, diários de campo, ligações (links) a arquivos digitais e à literatura secundária, organizadas de forma interativa. Assim, as notas interativas de campo serão tópicos navegáveis, que permitam aos estudantes descobrir processos, pelos quais os dados brutos de campo são transformados, pela análise e síntese, em formas publicáveis; as ligações à literatura existente serão estabelecidas pelas notas de campo, tornando explícita a pertinência da etnografia específica de, por exemplo, uma cena da vida familiar quotidiana, a utilização de um jogo, uma prática ritual com o debate teórico. Também as diversas inscrições de terreno – fotografias digitais, entrevistas em vídeo, diários de bordo e notas de campo, música, modelo de design de investigação, poderão ser utilizados de modo a permitir que os estudantes preparem melhor os seus trabalhos, adquiram, o mais aprofundadamente possível, a experiência de trabalho de campo em antropologia e criem ferramentas (conceptuais e tecnológicas), que lhes permitam desenvolver o seu trabalho de campo, identificar problemáticas, criar instrumentos analíticos de uma maneira mais ativa (interativa), mais pertinente, mais significativa.

REFERÊNCIAS

AAA. Guidelines for the Evaluation of Ethnographic Visual Media. Disponível em: <http://www.americananthro.org/ConnectWithAAA/Content.aspx?ItemNumber=1941>. Acesso em: ago. 2003.

AAA. Guidelines for the Evaluation of Ethnographic Visual Media. Disponível em: <http://www.americananthro.org/ConnectWithAAA/Content.aspx?ItemNumber=1941>. Acesso em: set. 2017.

ANTROPOLOGIA GERAL. Disponível em: <http://www.moodle.univab.pt/moodle/course/view.php?id=44301>. Acesso em: 15 set. 2016.

ANTROPOLOGIA VISUAL. Disponível em: <http://www.moodle.univ-ab.pt/moodle/course/view.php?id=60761>. Acesso em: 15 set. 2016.

AUGÉ, M. *Para que Vivemos?*. Lisboa: 90º Editora, 2007.

ASCH, T. "Comment j'enseigne l'Anthropologie Visuelle". *CinemAction – demain le cinéma ethnographique*, Paris, n. 64, p. 122-127, 1992a.

ASCH, T. La Formation de Antropólogos Visuales – la evolución del programa de la Universidad del Sur de Califórnia para la educación de antropólogos visuales e etnocineastas. In: *Fundamentos de Antropología*. Granada, 1992b. p. 114-120.

BELTRAN, I. S. Por qué la UOC puede concebirse como una organización fractal?. 2009. Disponível em: <http://www.uoc.edu/web/esp/art/uoc/isalas0902/isalas0902.html>. Acesso em: 15 maio 2012.

CANCLINI, N. G. *Diferentes, Desiguales y Desconectados*. Barcelona: Gedisa, 2004.

CLEMENT, Jean. *Du texte à l'hypertexte*: vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle. 2000. Disponível em: <http://www.educnet.education.fr/dossier/livrelec/lecture.htm>. Acesso em: 15 maio 2012.

CLIFFORD, J. Predicament of Culture: Twentieth. Century Ethnography, Literature, and Art. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

Comissão de Avaliação Externa de Antropologia. Relatório Síntese Global. 2004. Disponível em: <http://www.utl.pt/universidade/Ensino/Licenciaturas/avaliacao/Docs/4ano/antropologia_RAE.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2017.

CULTURE VISUELLE. *Media social d'enseignement e de recherche*. Disponível em: <http://culturevisuelle.org/>. Acesso em: 15 jun. 2017.

DEWEY, John. *Experience and Education*. New York: Collier Books, 1938.

Dinâmicas Sociais e Culturais na Era Digital. Disponível em: <http://www.moodle.univ-ab.pt/moodle/course/view.php?id=56051>. Acesso em: 20 jun. 2016.

DREYFUS, H. L.; DREYFUS, S. E. *Expertise Intuitiva*. Belo Horizonte: Fabrefactum Editora, 2012.

ELSAESER, T. *Cinema digital, apresentação, acontecimento tempo em Cinema Digital*. Porto: 2001.

FISCHER, M. *Futuros Antropológicos, redefinindo a cultura na era tecnológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

GINSBURG, F. Não necessariamente o filme etnográfico: traçando um futuro para a antropologia visual. *Imagens em Foco, Novas Perspectivas em Antropologia*, p. 31-54, 1999.

GEERTZ, C. *La Interpretación de las Culturas*. 1. ed. México: Gedisa, 1991.

ITACAPROJECT. Disponível em: <http://www.itacaproject.com/>. Acesso em: 15 jun. 2017.

JENKINS, H. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.

JENKINS, H. The work of Theory in the Age of Digital Transformation. 2003. Disponível em: <http://web.mit.edu/21fms/www/faculty/henry3/pub/digitaltheory.htm>. Acesso em: 15 jun. 2017.

JOPLIN, L. On defining experiential education. In: WARREN, K.; SAKOFS, M.; HUNT, J. S. Jr. (Eds.). *The Theory of Experiential Education*. Boulder, CO: Association for Experiential Education, 1995. p. 15-22.

KILANI, M. *L'Invention de l'Autre, Essais sur le discours anthropologique*. Lausanne: Éditions Payot, 1994.

LEJEUNE, P. *O Lacto Autobiográfico – De Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2014

LUCKNER, J. L.; NADLER, R. S. *Processing the Experience*: Strategies to Enhance and Generalize Learning. Dubuque: Kendall/Hunt Publishing Co, 1992.

MANOVICH, L. *El Lenguaje de los Nuevos Médios de Comunicación*: la imagem en la era digital. Barcelona: Paidós, 2005.

MINARELLI, J. A. *Empregabilidade*: o caminho das pedras. São Paulo: Editora Gente, 1995.

PINK, S. *Doing Visual Ethnography*. Londres: SAGE Publications, 2007.

PORTUGAL. Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior. *Decreto-Lei nº 74/2006, artigo nº 60, de 24 de março de 2006*. Lisboa: Diário Oficial, 2006.

REY, B. et al. *As Competências na Escola*. Vila Nova de Gaia: Gailivro, 2005.

RIBEIRO, J. da S. *Antropologia Visual*: da minúcia do olhar ao olhar distanciado. Porto: Afrontamento, 2004.

_____. "Antropologia Visual: práticas antigas e novas perspectivas de investigação". Comunicação apresentada no *Seminário Internacional Imagens da Cultura/ Cultura das Imagens*. Universidade Aberta, 2005. (CD-ROM).

_____. *Colá S. Jon. Oh que Sabe! as imagens, as palavras ditas e a escrita de uma experiência ritual e social*. Porto: Afrontamento, 2004.

_____. Experiência vivida num processo de ensino online, A Página daEducação, n. 192 e 193, 2008 disponível em: <http://www.apagina.pt/?aba=7&cat=182&doc=13344&mid=2>. Acesso em: 15 jun. 2017.

_____. *Métodos e Técnicas de Investigação em Antropologia*. Lisboa: Universidade Aberta, 2003.

_____. *Reflexões sobre as imagens da cultura no contexto do Processo de Bolonha*. Imagenes de la Cultura/Cultura de Las imagenes. Múrcia: EDITUM, 2007. p. 31-48.

SHRUM, W.; DUQUE, R.; BROWN, T. Digital video as research practice: Methodology for the millennium. *Journal of Research Practice*, v. 1, n. 1, p. 1-19, 2005. Article M4. Disponível em: <http://rp.icaap.org/content/v 1.1/shrum.html>. Acesso em: 15 jun. 2017.

SICARD, M. A. Fábrica do Olhar - Imagens de Ciência e Aparelhos de Visão. Lisboa: Edições 70, 2006.

THE ASSOCIATION FOR EXPERIENTIAL EDUCATION. Disponível em: <http://www.aee.org/>. Acesso em: 15 jun. 2017.

WENGER, E. *Comunidades de Práctica, aprendizagem, significado e identidade*. Barcelo: Paidós, 2001.

WULF, C. Rituels. Performativité et dynamique des pratiques sociales. *Hermes*, Paris, n. 43, p. 9-20, 2005.

ANTROPOLOGÍA VISUAL, PERFORMANCES Y HERMENÉUTICA: EXPERIENCIA DE VER, ESCUCHAR Y PARTICIPAR EN HUAUTLA DE JIMENEZ (OAXACA, MÉXICO)[1]

Gabriel O. Alvarez[2]

Resumen: Este artículo aborda los siguientes temas: la antropología visual como estrategia metodológica para la observación participante en el trabajo de campo; las performances como actualización de la tradición; la perspectiva de la antropología, compartida, como práctica de la traducción cultural. El proyecto Mazatecos: chamanismo y política, tuvo entre sus propósitos comprender y traducir la tradición mazateca, privilegiando el análisis de rituales y performances. Este grupo, localizado en la sierra mazateca, entre los estados de Oaxaca, Puebla y Veracruz, fue mundialmente conocido a partir de la divulgación de los rituales con "niños santos"

1 Este trabajo es producto del proyecto Mazatecos: chamanismo y política, desarrollado en colaboración con el PPGAS/UFFSC, CIESAS, y PPGAS/UFG. El mismo contó con financiamiento parcial del PROCAD/casadinho *Antropología, Ciudadanía y Diferencia* (CNPq/CAPES). Agradezco a Jean Langdon, que fue mi supervisora durante la estadía de pós-doctorado en el PPGAS/UFSC y a Margarita Dalton, mi supervisora durante mi vinculación como investigador huésped en el CIESAS Pacífico Sur, de Oaxaca. Un agradecimiento especial para Miguel Bartolomé y Alicia Barabas del INAH y Mariano Báez Landa del CIESAS por el estímulo para realizar este trabajo.

2 Profesor Doctor (Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social de la Universidade Federal de Goiás).

realizados por María Sabina. A pesar de la proyección de la figura de María Sabina faltó una reflexión sobre la tradición mazateca y el papel del chaman en esta tradición, su lugar en la sociedad. Durante la investigación registramos diversos rituales cívico-religiosos en Huautla y prestamos especial atención a la participación de dos *chjota-chjine,*-chamanes, hombres de conocimiento-: la abuela Julieta Casimiro y el Profesor Alfonso. Como método privilegiamos las performances, registradas con una perspectiva de antropología visual, participante.
Palabras clave: Xamanismo. Performance. Antropología Visual.

Antropología de la experiencia y registro audiovisual

Las consideraciones de Cardoso de Oliveira (1998) sobre el quehacer del antropólogo permiten reflexionar teóricamente sobre la experiencia etnográfica en el campo de la antropología visual. En este trabajo, Roberto Cardoso de Oliveira analizalos diversos momentos interpretativos en la práctica antropológica a partir de la metáfora de: *mirar, escuchar* y *escribir*. El autor señala que el *mirar* es una mirada informada teóricamente; el *escuchar* se relaciona con el proceso de fusión de horizontes de comunicación en el trabajo de campo; el *escribir* es transformar la experiencia etnográfica en una narrativa que después de publicada crea un tercer momento interpretativo cuando llega a las manos del público.

Algunos de los colegas que desde el campo de la antropología visual dialogan con este planteo teórico, has centrado sus reflexiones sobre la cuestión imagética en el "mirar". En este debate propongo desplazar el eje para reflexionar sobre la práctica de la antropología visual para el "escuchar", el momento interpretativo que acontece durante el trabajo de campo. Cardoso de Oliveira, cuando nos habla del

"mirar", no se refiere a los datos sensoriales, ni a la cuestión imagética, para él, el mirar está relacionado con la *Weltanschauund* de Dilthey, la visión de mundo, informada por una tradición, en el caso del antropólogo, por una tradición teórica (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1988). Una tradición teórica, que implica una forma de ver el mundo, una serie de cuestiones teóricas a ser respondidas en el trabajo de campo, una forma de hacer antropología. En Alvarez (2016) reflexioné sobre el "mirar", como tradición teórica, el estilo de hacer una antropología compartida a partir de la antropología visual inspirada en las experiencias de Jean Rouch, con la cámara participante, la importancia del personaje y la edición compartida.

En este trabajo me centraré en el segundo momento interpretativo, el "escuchar". Para Cardoso de Oliveira (1998), este escuchar se relaciona con el proceso de fusión de horizontes de comunicación inspirado en la hermenéutica de Gadamer y en la lógica de la acción comunicativa de Habermas (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1998; CARDOSO DE OLIVEIRA, R; CARDOSO DE OLIVEIRA, L. R., 1996; HABERMAS, 1989). Como señalé en otra oportunidad el problema de este modelo es que trabaja en el plano del discurso y no contempla otras formas de comunicación, como los rituales y las performances (ALVAREZ, 2000).

Esa dimensión intersubjetiva, que implica una fusión de horizontes de comunicación difícilmente pueda ser realizadapor medio de entrevistas y cuestionarios. Las entrevistas, que usamos en consultorías, pueden permitir la creación de etnografías sucias. Una verdadera etnografía envuelve la fusión de horizontes construida durante la experiencia del trabajo de campo, envuelve intercambios, sentimientos, empatía, sufrimientos (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1998).

La fusión de horizontes de comunicación se da en el plano de la experiencia. La experiencia envuelve pensamientos, sentimientos y voluntad. La misma se relaciona con el *Weltanschauund* de Diltey, la imagen de mundo, que implica creencias, conocimientos, envuelve juicios de valor y significados. La tradición – como visión de mundo – es continuamente sujeta a revisión a partir de performances, como experiencias colectivas. Las personas participan de la tradición y la reevalúan a partir de las performances (TURNER, 1988).

Las performances como perspectiva analítica nos llevaron a tomar en cuenta determinados elementos. Las performances son la actuación, la exhibición de un comportamiento autorizado frente a un público. Esto implica, por un lado, la competencia comunicacional del *performer*. Por otro lado, la evaluación del público, que juzga si la performance fue ejecutada de forma cierta. Otro punto es la experiencia en relevo, la experiencia emergente de la performance, que envuelve intensidad, emociones, placeres, una dimensión estética. Finalmente, y no menos importante, los marcadores de la performance, que indican el inicio y la finalización de las mismas (BAUMAN, 1975; LANGDON, 2006).

La performance es estética mas es también política. La performance envuelve también las condiciones de acceso, que en ocasiones envuelve una estructura institucional, criterios de inclusión. Esto envuelve también la legitimidad del actor que ejecuta la performance y la competencia (conocimiento) y habilidad para ejecutar la performance con suceso. Finalmente, las performances envuelven valores que expresan lo que es importante para el grupo (BAUMAN; BRIGGS, 2006).

Este punto nos coloca, como antropólogos, otra cuestión, cómo participamos de estas performances. Cualquier fotógrafo puede sacar fotos de una procesión o de una fiesta, pero un antropólogo que realiza observación participante, tiene que saber quién son los participantes,

cuales son los símbolos y sus significados. Cuando uno fotografía para el grupo, son los participantes que nos indican a quien fotografiar: "esos son los padrinos", "aquel es pariente", "ese otro tiene tal cargo", o nos explican el significado de los símbolos, su exégesis. Los intercambios crean vínculos a partir de los cuales participamos del mundo social.

La experiencia de fotografiar para el grupo trae toda una serie de informaciones que pasarían desapercibidas para un observador externo. Si el grupo nos reconoce como su fotógrafo, nos permite también un acceso privilegiado para que podamos realizar el registro. Por otro lado, este envolvimiento crea contrapartidas y obligaciones y el fotógrafo/antropólogo que se incorpora como participante, tiene que acompañar todas las obligaciones de las fiestas o procesiones, que pueden durar varios días. El observador participante tiene la obligación de participar y la obligación de retribuir por medio del producto de su trabajo, una imagen digna del grupo.

Hacer antropología visual, en mi entender, es hacer antropología usando los medios audiovisuales no solo como herramienta de registro, sino como forma de relacionamiento. El producto del trabajo del antropólogo se hace sensible para el grupo y permite entrar en una serie de intercambios. En la forma en que trabajamos estos intercambios en el trabajo de campo está el arte de cada antropólogo.

Existe una discusión sobre el retorno del material a las comunidades, que supone una expropiación y restitución de imágenes (ROCHA; ECKERT, 2015). En mis investigaciones, siempre que posible hice entrega del producto al grupo con el cual trabajé. Restituimos una imagen digna, una narrativa en la que el grupo se sienta representado a partir de un horizonte de creación de una antropología compartida. El tema en este apartado no es la restitución, sino como nos relacionamos con las personas a través del registro audiovisual.

No se puede usar la cámara como un arma. Las personas se incomodan al ser apuntadas con la lente de la cámara, por un desconocido, que evidentemente no pertenece al grupo. Uno comienza a fotografiar y después devuelve el producto para las personas del grupo. Cuando las personas comienzan a ver los resultados preliminares y los resultados comienzan a ser interesantes para el grupo se abren las puertas para diferentes ciclos de intercambio. Son los intercambios que generan relaciones sociales y nos permiten un diálogo más profundo.

Fueron varios ciclos de intercambios que me abrieron la puerta para diversos aspectos de la tradición mazateca. El interés en la filmación de las peleas de gallo me introdujo en el grupo de los galleros de Huautla. El más afortunado de todos fue con la abuela Julieta. Ella me pidió para que registrase la mayordomía del Señor de las Tres Caídas, en la cual ella sería la hermandad principal. Como intercambio yo le pedí que me enseñara como era el trabajo tradicional con "niños santos", como ella lo había aprendido con su suegra, Doña Regina. Este intercambio me abrió las puertas para dos campos importantes, uno el sistema de cargos religiosos y sus performances, el otro, el conocimiento del linaje sobre los rituales con niños santos. Acompañé a la abuela Julieta a lo largo de toda la mayordomía del Señor de las Tres Caídas, así como varias otras mayordomías que hacen parte de la religiosidad mazateca. Por otro lado, este intercambio me abrió también las puertas para los rituales con niños santos y pasé a auxiliar a la abuela en más de una oportunidad. Este intercambio creó otro, en el cual todas las mañanas bajaba desde el barrio de La Cruz para lo de la abuelita en el centro. En el camino compraba un pan calentito para tomar un café de olla con la abuela Julieta, mientras comentábamos los rituales de la noche anterior y otras conversas.

La performance tiene que ser "escuchada" para ser interpretada. Podemos fotografiar o filmar estas performances a partir de la observación directa, como fotógrafos, más para comprenderla tenemos que adquirir la competencia comunicativa y esta solo se logra a través del "escuchar" orientado por la búsqueda de fusión de horizontes de comunicación. Necesitamos conocer la tradición para interpretar los símbolos de las performances. Las performances son la tradición puesta en escena, nos habla a partir de la manipulación de símbolos.

Turner (1975) define el símbolo ritual como la menor unidad que mantiene las propiedades del ritual. Entre sus características destaca la polisemia y la polarización de sentidos. Los símbolos, en las performances son objetos manipulados pelos actores sociales. Estos objetos-símbolos permean las diferentes performances tradicionales, tienen una gramaticalidad explorada en el filme. Los símbolos tradicionales, sus performances, pasan de generación en generación, son menos susceptibles de manipulación que el discurso de una entrevista.

Una vez que tenemos el material bruto comenzamos el trabajo de edición durante el trabajo de campo. En este primer momento realizamos los cortes y esbozamos una narrativa que testamos una y otra vez con los mazatecos que participaron en el proyecto. La performance tiene una duración que no puede trasladarse mecánicamente para el público. Debemos realizar una traducción, llevando en cuenta una compresión del tiempo con la menor perdida de sentido. Los comentarios sobre los clips presentados en el campo introducen también una dimensión reflexiva. El público mazateco comentó, agregó informaciones, mostró aprobación, realizó críticas, corrigió al antropólogo video-maker a partir de la interpretación que hacen del material audiovisual.

Trabajamos cada clip como una unidad de sentido en la que intentamos sintetizar la performance registrada en el trabajo de campo.

Estos clips fueron testados a partir de la exhibición, primero en el campo y después en la academia, para realizar ajustes, ver donde reforzar el sentido o traducir un símbolo mediante alguna frase escrita en el vídeo.

Después de trabajar los clips individualmente, pasamos a montarlos para crear una narrativa. En este caso, iniciamos por rituales individuales, -rituales de pedimiento y rituales con "niños santos", para pasar después para performances colectivas: fiesta de los muertos, mayordomías, marcha de reyes, la faena, informe de gobierno y terminamos con las elecciones.

Estas performances, manipulan símbolos, que se bañan de sentido en la tradición mazateca. En este caso, la fotografía gana sentido a partir del conocimiento de la tradición cultural, una mirada informada, teóricamente, más principalmente a partir de la experiencia. En la experiencia, en el registro desde una posición participante, podemos realizar un ejercicio de traducción a partir de la narrativa audiovisual. La performance necesita de traducción. En el caso del film editado lo resolví por medio de legendas, sintéticas, que orientan la interpretación del espectador. Estas reflexiones apuntan a la necesidad de construir una trama que envuelva el vídeo con: los problemas teóricos de la investigación; la contextualización del material a partir de la exegesis nativa; y la evocación del trabajo de campo. Los clips ganan otra dimensión interpretativa al ser explicitados los problemas teóricos confrontados con la experiencia del trabajo de campo.

La fotografía/ vídeo nos permitieron registrar la manipulación de objetos símbolos, que tienen que ser interpretados y traducidos para un público más amplio. Esta traducción se da en el plano del discurso, o en un lenguaje natural, ni matematizado, ni imagético. Esto me llevó a pensar en la necesidad de agregar una voz que agregue información, en lenguaje natural. La voz del antropólogo, no como narrador omnisciente,

sino como *narrador experiente*. Una narración que agregue información aprendida a partir de la experiencia de campo, del proceso de fusión de horizontes de comunicación a partir de la convivencia y la participación.

En la segunda parte de este trabajo presentaremos el material dividido en clipes y realizaremos una contextualización a partir de las referencias teóricas y de la experiencia del trabajo de campo. Por una cuestión de economía de tiempo con el lector seré sintético, una vez que cada uno de los apartados merecería un capítulo en sí mismo, (que están en elaboración). Al mismo tiempo me extenderé lo necesario para hacer antropología.

Huautla, tierra de águilas y de chamanes

Diversos motivos nos llevaron a elegir Huautla para la realización del trabajo de campo. Tanto por problemas teóricos como por la historia de la ciudad, Huatla se presentó como el lugar indicado para trabajar el tema del chamanismo, en el contexto de una tradición cultural y su relación con la política.

Mircea Eliade [1951]fue el primero a sistematizar los relatos sobre chamanismo para delimitarlo como un fenómeno específico diferente de la religión. El enfoque prestó especial atención al chamanismo como forma de éxtasis religiosos, que envuelve los sueños y en ocasiones el consumo de alucinógenos. El marco analítico privilegio la figura del chaman, que a través de sus viajes en el inframundo y el supramundo, opera como intermediario con el mundo de los seres sobrenaturales con propósitos específicos. Esta característica sirvió como marcador para diferenciar el chamanismo de otros fenómenos religiosos como los rituales de posesión. El chamanismo también implica entrenamiento en las técnicas del éxtasis y el aprendizaje de una serie de conocimientos tradicionales, técnicas, identificación de

los espíritus, genealogías, lenguajes secretos. El chamanismo envuelve entrenamientos para acumular poder místico para uso personal y social. El concepto de chamanismo se estructuro inicialmente a partir de las experiencias de grupos siberiano. Como categoría pasó a aglutinar una serie de experiencias diversas, como el chamanismo de las tierras bajas sudamericanas y en México (BARTOLOMÉ; BARABAS, 2013; LANGDON, 1992).

El chamanismo no está necesariamente relacionado con "sociedades primitivas", ni puede ser reducido al campo de los fenómenos religiosos. El chamanismo también es político, como los registra la literatura sobre diversos grupos tupí. Diversas sociedades que tuvieron desenvolvimiento del estado en Mesoamérica también presentan la figura del chaman como mediador con seres no humanos, dueños del lugar. En diversas sociedades indígenas de México, como mayas, mixtecos y mazatecos el chaman ocupa también un lugar en la estructura política. En la práctica, la categoría de chamanismo se transformó en una clasificación colonial que envolvía una serie de prácticas diversas. El chamanismo como modo performático tiene que ser analizado al interior de las diferentes tradiciones culturales (BARTOLOMÉ; BARABAS, 2013; LANGDON, 2003).

Los chamanes son depositarios de una serie de saberes tradicionales y de prácticas, al mismo tiempo en que son una construcción ideológica de su propia sociedad. Los chamanes son actores del texto de su propia cultura. Para Bartolomé y Barabas (2013), una de las claves del chamanismo en México son los sueños. Los sueños entendidos como una realidad paralela, como un estado de conciencia con alto valor emocional y afectivo. El sueño es considerado como un estado liminar que da acceso a otra dimensión de la realidad. Una temporalidad paralela que sobrepone presente, pasado y futuro, un espacio habitado

por seres extrahumanos como los dueños del lugar. Los autores señalan como otra de las características del chamanismo en Mesoamérica, la transformación del chaman en su nahual, su transformación en animal que recibe poderes de los dueños del lugar. El chamán es el responsable por la relación entre los hombres y las entidades extrahumanas. Como señaló Barabas (2006) esta relación, marcada por diversos rituales está orientada por la lógica del don, en que los hombres realizan sus ofrendas a las entidades como forma de obtener reciprocidad. Los dueños del lugar son entidades territoriales, seres extraordinarios, por veces se manifiestan en forma antropomorfa. Son entidades ambivalentes, que tanto pueden beneficiar como perjudicar a quienes se adentran en sus dominios. Son cultuados en cuevas específicas en las montañas, en nacientes de agua y accidentes naturales (BARABAS, 2006; BARTOLOMÉ BARABAS, 2013; CARRERA GONZALES; VAN DOESBURG, 1992; INCHAUSTEGUI, 1977, 1994, 2000; MANRIQUE ROSADO 2010; FEINBERG 2003).

En la década de 1960 el interés por el chamanismo fue renovado a partir de las publicaciones de Carlos Castaneda ([1968] 2001) sobre Don Juan y de la publicación de los trabajos de Wasson (1957) sobre Maria Sabina. Estos trabajos despertaron el interés de jóvenes de sectores medios que exploraban estados de conciencia alterados en la época. En tanto que el personaje de Don Juan aparece como un difuso chaman yaqui, Maria Sabina y sus rituales con "niños santos" ganaron una concretitud cuando se reveló que fueron registrados en Huautla. Nadie conoce a Don Juan, pero millares viajaron a Huautla para experimentar los niños santos (LANGDON, 1992).

Algunos autores afirman que los mazatecos son una sociedad chamánica (BARTOLOMÉ; BARABAS, 2013; BARABAS, 2006; MANRIQUE ROSADO, 2013). ¿Pero qué es ser chaman en Huaut-

la? El chamanismo en Huautla es multifacetado. La traducción más próxima para la categoría colonial de chaman sería la categoría nativa de *chjota-chjine*, persona de conocimiento. Inchaustegui, nos habla de tres tipos de *chjota-chjine*: el maestro, el que cura y el que enseña. El maestro es el que participaba del consejo de ancianos y a partir de la interpretación de las fuerzas sobrenaturales, los *chikones*, establecía lo que tiene que ser realizado por la comunidad. Los que curan por su vez se dividen de acuerdo a las técnicas que emplean, los que trabajan los niños santos, los que hacen limpias con huevos, los que confeccionan los bultos sagrados, los que hacen lectura de velas, los chupadores, los hueseros. Los que enseñan, finalmente, es una característica de todos ellos, una vez que la traducción de *chjota-chjine* literalmente significa hombre de conocimiento. Creo que esta tipología de Inchaustegui nos llama la atención para diversos aspectos de la labor de los *chjota-chjines* y que los mismos no son excluyentes. Otra categoría que también estaría incluído sería la de *teej'e*, el brujo, aquel que utiliza este conocimiento para hacer el mal al irritar las entidades para indisponerlos con sus víctimas (BARABAS, 2006; BOEGE, 1988; INCHAUSTEGUI, 1977, 1994; MANRIQUE ROSADO, 2010, 2013).

La organización tradicional de los mazatecos contaba con un Consejo de Ancianos, compuesto por los hombres que habían pasado por todo el sistema de cargos. Este consejo de ancianos indicaba el presidente, que era confirmado en asamblea. Frecuentemente el principal del consejo de ancianos era un *chjota-chjine* (BOEGE, 1988, p. 225; NEIBURG, 1984; GARCÍA DORANTES, 1996). Cuando pregunté por el tema a la abuelita, ella respondió: "el consejo de ancianos trabajaba con mucho copal y muchas velas". El consejo de ancianos, como indica Boege (1988), al evocar lo sagrado, envuelve los antepasados, muertos.

El chamanismo hace parte de la identidad de Huautla. No fue difícil contactar diversos "chamanes" durante el trabajo de campo y realicé diversas ceremonias que incluyeron limpias, rituales de pedimiento y rituales con niños santos con más de una decena de *chjota-chjines* a lo largo del trabajo de campo. Por una limitación natural, uno no puede desdoblarse, se acaba priorizando una u otra familia, con la cual establecemos un intercambio más profundo. En el caso específico de esta investigación focalicé en dos *chjota-chjines* que presentan caracteres diferentes y permitieron explorar diversos aspectos del chamanismo en Huautla: el profesor Alfonso y la abuela Julieta.

Uno de los *chjota-chjine* que acompañamos durante el trabajo de campo es la abuela Julieta. La abuelita, tiene más de 80 años, fue contemporánea de Maria Sabina y es una de las chamanes más prestigiosas de Huautla. Fue una de las primeras, junto con Maria Sabina, a abrir los rituales con niños santos para los güeros – como son llamados los blancos en la región –. La abuela Julieta tiene reconocimiento internacional y es una de las *13 Abuelas del Mundo*, Consejo que reúne chamanes de diversas partes del mundo y que tiene el apoyo, reconocimiento de la ONU (SCHAFER, 2012). Por su centralidad, y por el vínculo que desarrollamos con ella, describiremos esta experiencia con mayor profundidad en otro trabajo, en elaboración.

El otro *chjota-chjine*, profesor Alfonso tiene 55 años y participa de la vida política del municipio. Él estudió en las escuelas del INI y de joven consiguió empleo como profesor. Se especializó en el área de historia y es casado con la profesora Beatriz, hija de un expresidente de Huautla. El prof. Alfonso fue regidor de Educación y Cultura, actualmente es asesor del regidor; presidente de la Comisión Pueblo Mágico; participa de la vida política de Huautla y es Secretario General del Partido de la Revolución Democrática, PRD. El mismo me repitió en más de una

oportunidad que tiene 55 años y está hace 35 años en el camino del conocimiento. Durante la fiesta de los muertos, cuando visitamos el panteón de su familia me indicó el túmulo de su madre y me confidencia: "fue ella que me inició en el camino del conocimiento". A partir de ahí él fue aprendiendo con diferentes *chjota-chjines* tradicionales, que viven en las sierras, a varias horas a pie por senderos de montaña. Las entrevistas que me concedió fueron extremadamente didácticas y salía de las mismas, literalmente, con bibliografía abajo del brazo.

En el video iniciamos con la presentación de un ritual de pedimento y la invocación del ritual de los niños santos. Los rituales son una puerta de acceso a la cosmología del grupo. Ritual y representaciones son dos caras de la misma moneda (LEACH, 1966, 199;, TAMBIAH, 1985; BARABAS, 2006). El ritual de pedimiento en el *nindon Tokoxo* indica algunas de las características de esta civilización agrícola. Entre las mismas podemos indicar el uso del cacao como moneda tradicional, uso del copal y velas, la orientación a partir de cinco puntos cardinales, el quinto es el que indica el eje inframundo-supramundo, la existencia de los dueños del lugar.

Para los mazatecos, todo lugar tiene dueño y uno tiene que pedir permiso a los dueños del lugar. Los rituales permiten la construcción de una relación dadivosa con las entidades. Uno tiene que pedir por las plantaciones realizadas y agradecer por los frutos que va a colectar. Con este motivo se encienden velas y se paga con granos de cacao. El incienso comunica y purifica, lleva nuestras ofrendas y deseos. Durante el ritual de pedimientos ofrecimos un guajolote. En la exegesis nativa, el guajolote sería nuestro *interprete* "porque habla muchas lenguas".

Estos rituales suponen una cosmología. Para los mazatecos, el mundo sería como una mesa con pilares en los cuatro puntos cardinales. El eje Este-Oeste, marca el lugar de dónde venimos, donde el sol apare-

ce como metáfora que indica el camino del Este, con el nacimiento para el Oeste, con la muerte. Cabe notar que los muertos son enterrados con los pies para el este y la cabeza para el oeste. El quinto eje conecta el supramundo con el inframundo. El supramundo está compuesto por 13 mesas, que son una metáfora de los niveles recorridos a lo largo de la vida. Estos niveles aparecen representados en el arco del altar de los muertos, que está adornado con 13 ramos de cempasúchil. Los diversos niveles del supramundo estarían habitados por los santos y ángeles, siendo que en el 13 se encuentra el padre eterno con un guajolote que danza sobre una mesa de plata. Inchaustegui señala que la figura del padre eterno es prehispánica y que no debe ser confundida con la representación católica Inchaustegui (1977). El inframundo está formado por siete pisos o andares. Este inframundo está poblado por los *chikones*, los dueños del lugar y por el mundo de los muertos. Existen portales que conectan estas dimensiones. Estos portales son los altares, los cementerios, las montañas, en especial las cuevas en las montañas (BARABAS, 2006). El ritual de pedimiento fue realizado en una de las cuatro cuevas el cerro de la adoración.

Durante el ritual se nombra diferentes montañas, como cerro de la adoración, cerro rabón, entre otros. En estos casos los lugares son una forma de invocar los dueños del lugar, el cerro de la Adoración, con el *chikon Tokoxo*, el cerro Rabón, *chikon Chjo'onn´da vj´e*, esposa del *chikon Tokoxo*, también conocida como la vieja Isabel. La cueva de las Regaderas es la residencia del *chikon Chato*, representado como mitad hombre y mitad chivo; el *chikon Njao Naé*, del viento, cultuado en la cueva del chivato; el *chikon Mangui*, dueño de debajo de la tierra, guardián del mundo de los muertos. Para los mazatecos, así como para otros grupos mesoamericanos, los muertos no van al cielo, ellos habitan en el inframundo. Los muertos emprenden

el camino hacia el mundo de los muertos que demora siete años, pues son siete los niveles del inframundo.

La fiesta de los muertos en Huautla será abordado con mayor detalle en otro artículo, en elaboración. Cabe destacar que está fiesta coincide con la época de la cosecha, un periodo de abundancia, donde el intercambio de alimento entre familias, entre vivos y muertos, crea una performances de la cosmología mazateca. Los altares de muertos, las veladas en el panteón y los huehuentones expresan la cosmología mazateca.

Los altares tienen comida y bebida para alimentar el alma de los muertos, que regresa del inframundo, pues llegan con hambre y sed después de viajar por los siete niveles del inframundo. Las velas son como bastones que dan soporte a los espíritus, para los muertos son ofrecidas 13 velas, o múltiplo de 13, lo que transforma as veladas en el cementerio en un cielo de velas.Durante la fiesta de los muertos son realizadas velas en el panteón, el día 1 para el alma de los que murieron niños, el día 2 para los adultos y los viejos. Las veladas son realizadas a la tarde hasta el atardecer y durante la noche hasta la madrugada.

Los *huehuentones* (del nahual *huehue* = viejo), o *chajma* (en mazateco: gente del ombligo), representan el espíritu de los ancestrales, este festejo comienza el 27 de octubre, días antes de la fiesta de los muertos (QUINTANAR MIRANDA, 2004; BARABAS, 2006). Esta performances de los *huehuentones*, es abierta con un ritual en el panteón, al mediodía del 27 de octubre. Esa noche, los diversos grupos de *huehuentones* salen del panteón, y se dirigen a la iglesia en una procesión encabezada por las hermandades. Las hermandades, en Huautla, son la parte femenina de la iglesia, las mujeres que cuidan de los diferentes santos y participan de las mayordomías. Una de estas hermandades está representada por la abuela Julieta. El profesor Alfonso, como político envuelto en el proyecto Pueblo Mágico acompaño toda la performance.

Después de la misa en la iglesia, los *huehuentones* se dirigen al palacio de gobierno, donde reciben la autorización de las autoridades. Las danzas se inician en la presidencia y se dispersan por las diversas callecitas de Huautla, visitando los altares de los muertos.

Fui convidado a participar de un grupo de *huehuentones* y recorrí las calles de Huautla performando un *huehuenton*. Las personas nos paraban en la calle, pidiendo músicas e intercambiando comida y bebida. A menudo nos convidaban para entrar en casa que no estaban en el trayecto del grupo para cantar y danzar frente al altar de muertos. Después de bailar y recibir alimentos, la danza de agradecimiento, que expresa la alegría de los viejos por la recepción, retribuyendo la comida y bebida en esa larga y festiva jornada. Como *huehuentón* dancé, bebí y comí en esas performances. En determinado momento, con un pan de muertos en la mano, me di cuenta que la comida que recibimos es la misma que está presente en los altares de muertos. "*Claro güero, si representamos los espíritus de los viejos*" me dice un colega del grupo.

El carácter colectivo de estas performances, con miles de personas participando dan un carácter social a estas performances. Los *huehuentones*, los altares, los cuetes para saludar a los muertos son una performance que coloca en escena la cosmología mazateca. Queremos evitar aquí el falso dilema de las culturas auténticas. Toda tradición se modifica, inclusive para permanecer siendo la misma. La performance hace sensible la tradición, nos permite registrarla. No podemos esperar que la tradición permanezca inalterada cuando mudan las condiciones tecnológicas y materiales. Bartolomé (2008) y Barabas (2006) colocan esto en términos teóricos al afirmar que los pueblos indígenas de México pasaron por un proceso de reconfiguración étnica, en el cual una tradición mesoamericana, pre-hispánica fue reconfigurada por la

colonia con la introducción de la iglesia y el municipio castellano, que fueron reinterpretados a partir de la tradición pre-existente.

Una sociedad que tiene una cosmología orientada por la división entre el supramundo y el inframundo, habitado por dueños del lugar, chikones y muertos, contempla el lugar social del chaman como mediador con las entidades no humanas, en el caso de Huautla, ese lugar se desdobla, con los rituales individuales y con lo colectivo en un plano político. El buen vivir mazateco se orienta por la relacione dadivosa, el intercambio con las familias, el intercambio con los muertos, con los *chikones*, los dueños del lugar.

CLIP 1 CHAMANISMO
https://youtu.be/Fb18H8B35Hw

Huautla y sus transformaciones

Barabas y Bartolomé (1999) proponen el concepto de configuraciones étnicas para describir la dinámica que modeló los grupos indígenas en México. Los autores señalan que el substrato tradicional me-

soamericano sufrió transformaciones con las imposiciones religiosas y políticas durante el periodo colonial y su integración al estado nacional. Entre las imposiciones coloniales, el catolicismo y el sistema de cargos, inspirado en el municipio castellano del siglo XVII fueron reinterpretados por las poblaciones indígenas a partir de la tradición mesoamericana (BARABAS; BARTOLOMÉ, 1999; BARABAS, 2006).

Antes de la conquista española los mazatecos sufrieron la dominación azteca. Las tradiciones mazatecas hablan de 12 familias, localizadas espacialmente en los diferentes barrios de Huautla. Posiblemente esas familias fueron la base sobre la cual los aztecas organizaron los *calpulli,* clanes cónicos con una serie deobligaciones, entre ellas el trabajo comunitário (AGUIRRE BELTRAN apud FABREGAS, 1997). Con la Colonia se impuso el modelo del municipio, colaborando con la fragmentación interna de los grupos y el refuerzo de las identidades locales.

Los sistemas de cargos, o *cargo system*, fueron largamente discutidos en la antropología. Para Wolf (2003), el sistema de cargos estaba en la base del campesinado mexicano como grupo corporado, cerrado al exterior. El sistema de fiestas era visto como un mecanismo nivelador, que consumía el excedente y evitaba la acumulación. Otros autores apuntaron a que el sistema en realidad operaba realizando una transferencia de recursos de los campesinos para los comerciantes y la iglesia. Una de las principales características del sistema es el deber de ocupar diferentes cargos en servicios laboriosos para poder asumir puestos más altos a partir del reconocimiento de su desempeño. Lo que diversos actores señalaron es la orientación comunitária de los sistemas de cargos y la importancia que tienen las fiestas y ceremonias (CHANCE; TAYLOR, 1985; GONZÁLEZ DE LA FUENTE; SALAS QUINTANAL, 2012; GUARDINO, 2000; WOLF, 2003).

El sistema de cargos combina una serie de obligaciones cívico-religiosas, que las personas desempeñan a lo largo de su vida. En la juventud ejercían el cargo de *topil* o mensajero. Todos los hombres tenían la obligación de participar de las *faenas* anuales organizadas por el municipio. Entre los cargos religiosos estaba el cargo de mayordomo, con la obligación de organizar las fiestas para cultuar el santo, a la moda mazateca. Otro cargo religioso eran las hermandades religiosas, las mujeres que tienen a su cargo el cuidado de los santos de la iglesia y la obligación de participar, junto de los mayordomos y el consejo parroquial, de la preparación de las mayordomias. Los cargos políticos eran los de regidores y presidentes del municipio. La asamblea se presenta como el órgano soberano.

Tradicionalmente existía entre los mazatecos el consejo de ancianos, formado por los principales de las diferentes familias, aquellos que habían pasado por todo el sistema de cargos. El consejo de ancianos tenía un importante papel político-religioso para definir los rumbos políticos y elegía el presidente, que era confirmado en asamblea.

Varios de los autores mencionados centraron su atención en la estructura del sistema de cargos. Bartolomé (2008) señaló la importancia del sistema de cargo para la formación de la persona en las sociedades indígenas. Un anciano es aquel que pasó por todo el sistema de cargos. Nuestro interés fue en como los cargos son performados, más antes tenemos que contextualizar las mudanzas por las que pasó Huautla en los últimos cincuenta años.

Sobre ese Huautla de antes de 1960, la abuelita Julita cuenta que su hijo más viejo, Jorge, – hoy con 60 años – iba descalzo a la escuela hasta los cinco años. En Huautla no había camiones ni automóviles, todo era a pie o en lomo de burro. Para entrar y salir de Huautla eran utilizados los "caminos reales", senderos en la montaña que eran reco-

rridos a pie o con burros y el trayecto demoraba más de un día para llegar en Tehuacán, en la zona de la cañada y dos días o más para Tuxtepec en la mazateca baja. En esa época las principales diversiones eran las corridas de caballos y las luchas de gallos. Las mayordomías marcaban las obligaciones religiosas.

Huautla, que era una villa mazateca de 8.000 habitantes a 1.700 m de altitud, aislada, a la que solo se llegaba a pie o lomo de burro pasó por importantes transformaciones a partir de la década de 1960. Uno de los actores centrales en esta transformación fue la creación del Centro Regional del INI, fundado por Carlos Inchaustegui en 1960. Los informes describen las acciones ejecutadas para la implementación de acciones en las áreas de salud e higiene; educación; infra-estructura, como construcción de caminos, energía eléctrica, agua corriente; organización de cooperativas de productores de café.

Inchaustegui, en sus informes, describe ese Huautla de casa de adobe y piso de tierra. Las cabañas no tenían sanitarios y el agua era transportada desde el río por medio de burros. En sus informes reclama de la dificultad de encontrar una vivienda adecuada para el funcionamiento del Centro del INI, y las dificultades para transportar los materiales de construcción. El presidente municipal y algunos pocos mazatecos eran bilingües.La mayor parte de la población era monolingüe, solo hablaba mazateco. (INI/Inchaustegui).

A partir de la década de 1960, los trabajos de Wasson colocan Huautla en el centro del debate de sobre chamanismos y alucinógenos a partir de la descripción de los rituales de María Sabina (FEINBERG, 2003; GARCÍA CERQUEDA, 2014; WASSON, 1957). Con la divulgación de los trabajos de Wasson, millares de *hippies* fueron a Huautla en busca de experiencias psicodélicas, inclusive astros del rock como John Lennon, los Rolling Stones, Led Zepelin, Jim Morrison según

cuentan los populares. En esa época Huautla tenía una pensión y el Hotel Olímpico. Frente a la resistencia de la población local los hippies acampaban en Puente de Hierro, a 11 km de Huautla, cerca de las cascadas y de la cueva del chato. Algunos mazatecos iban hasta puente de hierro para vender productos para los extranjeros (ALCANTARA, 2015; GARCÍA CERQUEDA, 2014). Doña Julieta en esa época era conocida como Mamá Julia y bajaba a vender camisas bordadas, miel y niños santos. Muchas veces ese intercambios no envolvía dinero.

Doña Regina, suegra de la abuelita Julieta también trabajaba con los niños santos, inclusive fue con ella que Inchaustegui y su esposa experimentaron por primera vez los "niños santos". Omar, uno de los hijos de la abuela Julieta, cuenta Wasson llegó en Huautla procurando Doña Regina, más que el presidente municipal llevó los investigadores con Maria Sabina. La abuela Julieta fue una de las primeras a abrir los rituales para los muchachos, esos güeros que venían de tan lejos para experimentar los niños santos.

Entre 1967 y 1974, las autoridades expulsaron los hippies y el ejército creó retenes para impedir la llegada de extranjeros en Huautla, solo los mazatecos podían pasar. A pesar de los retenes, muchos hippies encaraban largas caminadas para llegar a Huautla. Esta restricción fue levantada a inicios de la década de 1980 (GARCÍA CERQUEDA, 2014; FEINBERG, 2003).

Otras mudanzas, en el campo político, acompañaron estas transformaciones. En Huautla el consejo de ancianos entró en crisis en la década de 1970, cuando la población se polariza entre el PRI y el PPS y la ciudad pasó a decidir el acceso a los cargos cívicos por medio del sistema de partidos políticos. En Huautla un sistema de cargos bien amarrado hasta la década de 1970 comenzó a ser erodido. Este sistema envolvía cargos cívico-religiosos. Con la introducción del sistema de

partidos políticos, por un lado se rompió formalmente con la relación entre cargos cívicos y cargos religiosos, por otro lado se erosionó el Consejo de Ancianos. Con la introducción del sistema de partidos, la polarización llevó primero a una división del Consejo de Ancianos, con un Consejo del PRI y un Consejo del PPS. Posteriormente las decisiones pasaron para el sistema de partidos con la desarticulación de los consejos. Al abordar la performance de los cargos políticos volveremos sobre este punto.

Por otro lado, el sistema de cargos estaba apoyado en los hombres del municipio, con su aflojamiento, las mujeres ganaron participación en el escenario político. Los sistemas de cargos tradicionales no permitían la participación de las mujeres en los cargos de gobierno. En los sistemas normativos internos en la actualidad, las mujeres tienen mayor participación y han desempeñado cargos políticos antes reservados a los hombres (DALTON, 2003).

A pesar de los cambios, existen ciertas continuidades, las tradiciones mudan para permanecer las mismas. A pesar de los cargos no estar firmemente amarrados como en el pasado, en Huautla continúan existiendo cargos religiosos con las mayordomías y sus fiestas, así como cargos políticos, que son performados siguiendo un calendario tradicional.

CLIP INI
https://youtu.be/bymb4S4ciYk

Las mayordomías

En Huautla continúan los cargos religiosos y los cargos cívicos. Los cargos son actuados en performances, en esta sección analizaremos las performances de los cargos religiosos. Las mayordomías para los mazatecos, envuelve una forma tradicional de entender el poder: *estar al servicio de la comunidad*. Esto se hace evidente en las mayordomías y en la importancia que dan a la convivencia como forma de cultuar al santo.

Existe en Huautla todo un sistema de mayordomías. A lo largo del año son realizadas las mayordomías de los diferentes santos de la iglesia, entre los que podemos mencionar San Juan Evangelista, patrono de Huautla; de la Virgen de Guadalupe; natividad de María; San Pedro; Santa Cruz; San Isidro Labrador; el Señor de las Tres Caídas entre otras. Existen también varias mayordomías de la Santa Cruz, de

la virgen de Juquilla, el Cristo Negro y otras realizadas en las iglesias de las distintas comunidades y poblados.

La mayordomia es la forma que tienen los mazatecos de adorar el santo. La misma incluye la liturgia, procesiones, limpias y purificaciones, la convivencia y la fiesta. La mayordomía, así como las procesiones, supone un momento liminar, más la liminaridad tiene una estructura (TURNER, 1974). Centrémonos en las mayordomías relacionadas con la iglesia de Huautla. La organización de las mayordomías revela una estructura formada por el consejo parroquial; las hermandades (de mujeres) y los mayordomos. El concejo parroquial, con el consentimiento de los padres y del ayuntamiento designa a los mayordomos y distribuye las diferentes hermandades. Las hermandades son la rama femenina de esta organización. Las hermandades son las mujeres, una docena, que se organizan para cuidar de los diferentes santos, así cada una de las hermanas cuida del santo que le es designado por el consejo parroquial. El consejo designa también a los mayordomos que participaran de la mayordomía anual.

Durante el trabajo de campo pudimos observar las fases preliminares y la mayordomía propiamente dicha. En la fase preliminar son designados los mayordomos en la iglesia, donde reciben el título. Después acontecen las reuniones de organización. Registramos la reunión que ocurrió en la casa de la Hermandad. Una vez acertados los detalles de la organización de la mayordomía, tiene lugar la publicidad, donde los mayordomos recorren el pueblo para colocar los carteles con la programación. Ellos van acompañados por una banda de vientos y aprovechan la ocasión para pedir donativos para la fiesta. Durante este periodo previo se organizan también otras actividades para colectar dinero, como rifas, vendas de comida, peleas de gallos.

La mayordomía se inició con la visita de las hermandades a la casa del mayordomo principal para *adornar la cruz*. En esta oportunidad, las hermandades se encuentran en la iglesia y se dirigen en procesión a la casa del Mayordomo primero, donde los mayordomos las esperan con un arco de carrizo adornado. Las Hermandades llegan y comienzan a elaborar los ramos de flores en forma de cruz que adornaran el altar. El Mayordomo coloca la primera cruz de flores en el altar, después las diferentes hermandades pasan a adornar el altar, cada una colocando su ramo de flores. A continuación los mayordomos encienden las veladoras, que son colocadas frente al altar. Después del rosario se comparte la comida entre los presentes, unos tamalitos que encierran el intercambio entre hermandades, mayordomos y el santo. Está todo pronto para la labra de velas que acontecerá al día siguiente. Un día antes se realizó la matanza, donde los mayordomos abatieron dos cabezas de ganado para ser consumidas durante la fiesta.

La *labra de cera* si inicia con la primera misa del día. Ese día, después de la ceremonia religiosa, el mayordomo recibió un crucifijo que después de la misa es llevado, en procesión a la casa del mayordomo. Una banda, tocando dianas, acompaña el cotejo, que es anunciando con cohetes. Al llegar en la casa del mayordomo, son recibidos con una lluvia de pétalos de flores.

Las velas de cera virgen de abeja tienen un significado especial para los mazatecos. Estas velas son usadas en procesiones religiosas y en rituales tradicionales. La vela tiene el simbolismo de la luz, que sirve para orientar los espíritus. Durante rituales chamánicos son usadas cuatro velas en cruzero que simbolizan los puntos cardinales. Una quinta vela es colocada en el medio para simbolizar el quinto punto cardinal, que conecta supramundo e inframundo. Para trabajar con los muertos son usadas 13 velas de cera de abeja.

La convivencia, la música, la comida compartida con el santo y con el pueblo es la forma como los mazatecos cultuan al santo. En la cocina las mujeres que participan de la mayordomía preparan la comida. En un lugar un poco más resguardado, es realizada la labra de cera. En la casa y en la calle se montan mesas para recibir al pueblo. Una banda de música suena de fondo. La comida es servida por los mayordomos.

Después de la labra de velas, que serán distribuidas el último día de la mayordomía, se inicia el culto con la imagen milagrosa. El culto al Señor de las Tres Caídas, se originó en Otátitlan y se celebra también en Santa María Ixcatlán (BARABAS, 2006; GARCÍA DORANTES, 1996). En 1943 vecinos de Huautla encomendaron una réplica de la imagen para la Catedral de la ciudad. El presidente municipal de la época no quería la imagen por temor de que deje a Huautla sin lluvia, porque el culto proviene de una ciudad de la zona de la Cañada, caliente y seca. "*Tuvieron que ir a Oaxaca, a hablar con el obispo, para traer la imagen a la iglesia*" – cuenta abuela Julieta. La imagen del Santo, es una réplica, tamaño natural de Jesús, caído, con la cruz, rumbo al calvario.

Vestir al Santo. La concentración se realiza en la casa del mayordomo principal. Encabezados por la Hermandad, los mayordomos parten en procesión para la iglesia cargando las ropas nuevas para el Santo. Después de la misa, reciben la bendición del padre y retiran la imagen de la vitrina en que está expuesto cotidianamente. Con profunda fe y reverencia, tocando la imagen milagrosa, cambian las ropas del Santo y de la réplica. Se forman largas filas de fieles para tocar el santo. Unos llevan ramas de plantas aromáticas, utilizadas para limpias y purificaciones, otros llevan algodón, para curar los enfermos. El contacto con la imagen actúa por contagio, las personas tocan al santo para impregnar su poder milagroso. Después de renovar las ropas, la imagen es colocada en un altar de destaque y la réplica, algo menor,

pasa a ser objeto de culto durante el novenario. Barabas (2006) llamó la atención para las religiones étnicas, cuando los símbolos católicos son interpretados a partir de tradiciones mesoamericanas más antiguas. En esta interpretación los santos se bañan de sentido a partir de los dueños del lugar. El culto a las entidades territoriales está en la base del culto a los santos patronos.

Durante el novenario, la imagen, precedidas de estandartes es llevada en procesión por las calles de la ciudad. Durante nueve días la imagen sale de la iglesia después de la misa y es llevada en procesión a la casa donde será realizado el Rosario. Después de la adoración el santo retorna a la iglesia para volver a salir en procesión después de la liturgia. En las casas es recibido con comida y bebidas, tamales, pozole, caldos. Una banda de música acompaña la procesión por el espacio público de la ciudad. A medida que avanza el novenario aumenta el número de participantes. Los últimos a recibir el santo son la casa de la hermandad, donde tiene lugar una convivencia antes de que el santo parta para la iglesia y la casa del mayordomo principal, donde se encierra el culto con una gran fiesta.

La convivencia es el momento liminar de la fiesta. La casa y la calle se transvisten para recibir al santo y al pueblo. Abundante comida es compartida con el santo y los participantes. En la casa de la abuelita fueron preparados 250 kg de pollo con mole y centenas de tamales. Pasó un millar de personas, campesinos, cargadores del mercado, feriantes, profesores, autoridades municipales. Las personas llegan y van hasta el santo para realizar su purificación, después van a las mesas para compartir la comida. Toda la familia colaboró para el suceso de la fiesta, inclusive contó con apoyo financiero de un amigo de la familia. Cuando la abuela Julieta recibió el cargo de la hermandad, consultó a sus hijos antes de aceptar la responsabilidad. La decisión fue tomada

con el apoyo de sus seis hijos que viven en Huautla y participaron del trabajo sirviendo a los participantes.

Después del novenario hay una noche de vigilia y una gran fiesta pública, con fuegos artificiales. Una gran torre de fuegos fue montada frente a la iglesia, una manifestación del arte popular mexicano. Toritos soltando fuegos corretean entre el público en la plaza. Esa es una noche de fiesta en homenaje al santo.

Después del novenario es realizado el via cruci, con la imagen original, recorriendo las diversas estaciones distribuidas en la casa de vecinos de Huautla. En esta oportunidad la imagen es acompañada por los padres y una multitudinaria procesión con fieles de diversos orígenes. Barabas (2006) apunta el carácter multiétnico del culto y su importancia para la creación de redes territoriales. Nuestra observación reveló también que el núcleo duro de la organización – consejo parroquial, hermandades y mayordomos – son mazatecos y parte del culto durante la liturgia tiene que ser realizado en la lengua.

La mayordomía del Señor de las Tres Caídas fue una gran performance en que los cargos religiosos fueron actuados y deben ser actuados por mazatecos. La entrega de los mayordomos y las hermandades, de servir al pueblo como forma de servir al santo envuelve un tipo de poder, de entrega por el otro. El poder como el ejercicio de la capacidad organizativa delegada por la comunidad.

El catolicismo es interpretado a partir de la tradición mesoamericana. No es extraño que en una lectura de la biblia un chamán interprete que cristo fue un gran curador. Para los mazatecos no existe contradicción entre chamanismo y catolicismo. En el caso analizado, la hermandad principal fue performada por la Abuela Julieta, la chaman más conocida de Huautla. A continuación veremos que los cargos políticos también son performáticamente actuados.

CLIP MAYORDOMIA
https://youtu.be/tm0EejCaK4I

Performances de los cargos políticos

Toda sociedad performa el poder por medio de ceremonias y rituales. Las performances tienen un carácter estético mas también son un acto político, tienen que ser ejecutadas por la persona que ocupa una posición determinada (BAUMAN; BRIGGS, 2006). A pesar de las mudanzas en el sistema de cargos cívico-religiosos, en Huautla, continúan existiendo los cargos y los mismos son performados en ceremonias que aparecen inscritos en el calendario agrícola-ritual mazateco: la marcha de reyes; la faena; informe de gobierno (GARCÍA DORANTES, 1996).

La marcha de reyes es una performance que entrelaza los cargos cívicos y religiosos. Al finalizar la mayordomía del Niño Dios, en el día de Reyes, la imagen es llevada en procesión a la iglesia. Esta procesión es encabezada por el presidente municipal y los regidores. Las auto-

ridades participan, cargando sus bastones de mando. Estos bastones, en la tradición mazateca, simbolizan el apoyo del consejo de ancianos (BOEGE, 1988). Después de la misa, el presidente municipal realiza un discurso en la iglesia, en el que pide unión para trabajar por el bien común y que reine la paz en el municipio (GARCÍA DORANTES, 1996). Después de la misa es repartida la rosca de reyes y juguetes para los niños. Esta marcha representa el inicio del ciclo de gobierno.

Tradicionalmente en Huautla el presidente municipal era designado por el consejo de ancianos, confirmado en una asamblea y el cargo tenía una duración anual. En 1953 la duración de los cargos cívicos pasó a ser de tres años (GARCÍA DORANTES, 1996). Durante el periodo en que el PRI tuvo hegemonía en el sistema político mexicano, el sistema tradicional se articuló con el sistema de partidos. El candidato indicado por el consejo de ancianos era inscripto en la lista del PRI, conciliando la indicación del consejo con las formalidades del sistema político nacional.

Este sistema entró en crisis en la década de 1970 con la polarización política que dividió el consejo de ancianos: un consejo de ancianos del PRI y otro consejo de ancianos del PPS. El Partido Popular Socialista, de inspiración comunista, que era oposición al Partido de la Revolución Institucional. Algunos relatos apuntan que Inchaustegui fue quien promovió o apoyo el PPS en Huautla.

A pesar de las mudanzas en el sistema político, tanto en la duración del mandato, como en la forma de acceso al cargo, la marcha de reyes es performada anualmente. El registro de la performance en el vídeo indica que el bastón de mando es el símbolo dominante de la marcha. Puede estar ausente algún regidor o su suplente, pero los bastones están presentes, cargados por algún auxiliar. Los bastones representan la autoridad construida con el apoyo de los ancianos. An-

tiguamente era el Consejo de Ancianos quien entregaba el bastón de mando a las nuevas autoridades, hoy son los expresidentes. De acuerdo a nuestra interpretación, la marcha de reyes performa la relación entre los cargos cívicos y religiosos.

La segunda performance registrada en el vídeo es la faena, el trabajo colectivo XA-BAZEN. El trabajo comunitario es una tradición prehispánica que adquirió diversas formas en México. En algunas localidades de la ciudad de Oaxaca la participación de los vecinos es obligatoria, o pode ser dispensada mediante algún pago en dinero. En Huautla existen diversas faenas, como por ejemplo las que son convocadas para limpiar el barrio antes de las fiestas; para limpiar el mercado, realizada por los que mantienen sus puestos en la feria; la faena para limpiar el panteón antes de la fiesta de los muertos. En este vídeo focalizamos la gran faena anual que se realiza a inicio de año para limpiar los linderos del municipio. La primera faena, registrada en el vídeo, limpia el lindero con Chilchotla, una segunda faena limpia los linderos con Mazatlán.

En Huautla, la faena moviliza millares de mazatecos. El símbolo dominante es la concha, el sonido del caracol que convoca la población, para el trabajo colectivo. En otros contextos, el sonido de la concha también indicaba el llamado para la guerra. El día de la faena, antes de la salida del sol, se reúnen los hombres que participaran del trabajo. Después de un pan con café se organizan los dos grupos. El que va primero, con los machetes, y el que le sigue con las azadas, limpiando. Los grupos avanzan coordinadamente, al sonido de conchas y cuernos que marcan esta jornada de trabajo comunitario.

Durante la faena, prevalece la fusión entre el pueblo y las autoridades, todos tienen que participar y demostrar empeño en el trabajo. En ese hormiguero humano se mesclan autoridades, vecinos de la ciudad de Huautla y los caracterizados de las comunidades. Tradicionalmen-

te, participar de la faena era una de las condiciones para participar del sistema de cargos. La movilización y participación en la faena, también expresa el apoyo de los ancianos para las autoridades que están en los cargos cívicos. Si los bastones de mando representaban el apoyo de los linajes, ese compromiso se hace sensible con la participación de los hombres de la familia en la faena. Boege (1988) señalo que sin el apoyo de los cabezas de los linajes no sería posible movilizar la población para participar de la faena.

El ciclo anual de performances del sistema de cargos político se cierra con el informe de gobierno, realizado a finales de diciembre. En esta performance el lugar central es ocupado por las autoridades, que prestan cuentas de las realizaciones de año fiscal frente a la asamblea formada por los ciudadanos, tanto de la ciudad, como de las agencias municipales en la parte rural. En la abertura se saluda la presencia de expresidentes en la plaza. En su informe, como en una prestación de cuentas frente al pueblo, el presidente enumera las realizaciones en las diversas áreas de gobierno. La vestimenta, el bastón de mando, marcan la oposición entre el pueblo y el ocupante del cargo, que tiene su performance evaluada por sus realizaciones. Este momento también comporta las performances de la oposición.

En su discurso el presidente enumeró los caminos construidos, las escuelas, las obras de la red de agua, y la política de desarrollo anclada en la tradición mazateca. En este punto ganó destaque el proyecto Pueblo Mágico, programa de la Secretaria de Turismo que incluyó la ciudad en un nuevo proyecto turístico. Este programa pretende proyectar Huautla como polo de turismo místico y religioso. El comité es presidido por el profesor Alfonso. La abuela Julieta fue prestigiada en el discurso del presidente, lo que inicia la importancia del lugar social del chamán en la sociedad mazateca.

El informe de gobierno aparece como a performance de una asamblea, un simulacro, si comparado con las asambleas tradicionales de los indígenas mexicanos, que pueden durar días. A pesar del carácter de simulacro, son también una oportunidad para que la oposición performe su papel. Durante el informe de gobierno registramos también un protesto de los partidarios de MORENA, que no incluimos en la versión final del clip por cuestiones de tiempo y narrativa.

Es innegable que acontecieron cambios importantes en el sistema político. A pesar de estas transformaciones los cargos fueron performados en un idioma simbólico tradicional. Los símbolos/objetos, como bastones, conchas, velas, tienen un valor estético y un significado político. La manipulación de estos símbolos/objetos permite comprender las performances de los cargos. Las ceremonias, por su vez, expresan diversas dimensiones del ejercicio del cargo. No es gratuito, que el presidente inicie cíclicamente su mandato como mayordomo y se iguale a la población en la faena. Esta actitud contrasta con la asamblea, el informe de gobierno, cuando empuña el bastón de mando para dar cuenta de las realizaciones, una prestación de cuentas a la población.

Sobre la participación de Doña Julieta y del profesor Alfonso, podemos destacar por un lado la participación de Alfonso en el grupo político de la presidencia. El ya ejerció el cargo de corregidor y en el momento del trabajo de campo, era presidente del Comité Pueblo Mágico. En relación a la Abuela Julieta, destacamos que fue citada en el discurso del presidente durante el informe de gobierno, lo que confirma la importancia de la figura del chamán para la identidad de Huautla. Cabe señalar que durante el trabajo de campo acompañamos diversos homenajes a la Abuela Julieta, lo que refuerza su importancia en el espacio público.

CLIP DE CEREMONIAS POLÍTICAS
https://youtu.be/bVRnRcXRIlg

Las elecciones para la presidencia municipal

Las elecciones marcan la principal mudanza política. A lo largo del texto enumeramos algunas de las mudanzas en el sistema de cargo, como la duración de los mandatos, la introducción del sistema de partidos políticos y la polarización que llevó a la disolución del Consejo de Ancianos. En Huautla, las elecciones por el sistema de partidos políticos son realizadas desde 1971. En las agencias y en las rancherías continúan organizando el gobierno de acuerdo a los usos y costumbres

Está opción gana un nuevo contexto cuando en 1995 el estado de Oaxaca reconoce el derecho de los pueblos indígenas a organizar su gobierno de acuerdo al sistema de usos y costumbres, hoy conocido como Regímenes Normativos Internos. Las poblaciones indígenas de México distribuidas en diversos municipios con población mayoritariamente rural están gobernados por lo que se denomina como Sistemas

Normativos Internos o "usos y costumbres". El gobierno por Sistemas Normativos Internos consiste en un sistema tradicional, de influencia hispánica, incorporado y resinificado por las poblaciones tradicionales. Esta forma de organización reconoce el sistema de cargos por el que pasan los habitantes del poblado y las asambleas como órgano soberano (BARABAS, 2006; BARTOLOMÉ, 2006; BRISSAC, 2008; CANEDO VASQUEZ, 2008).

El sistema de usos y costumbres fue reconocido oficialmente en el estado de Oaxaca en el año de 1995. Entre los municipios mazatecos 13 eligieron mantener el sistema de cargos y 8 eligieron el pleito electoral por el sistema de partidos políticos (BRISSAC, 2008). El sistema de usos y costumbres en el caso de los Mazatecos, estaba organizado en torno de un consejo de ancianos, que habían pasado por todo el sistema de cargos. En el caso de Huautla, este sistema entró en crisis al ser polarizado por el sistema partidario, creando un consejo de ancianos del PRI y otro del PPS, lo que llevó a su posterior disolución (BRISSAC, 2008; BARTOLOMÉ, 2006, p. 87). En cuanto a la relación con otras esferas de poder, como el gobierno estadual o federal, Bartolomé señala que las mismas están marcadas por la ambivalencia entre el *caciquismo*, análogo al coronelismo brasileño y la procura por autonomía por parte de las comunidades (BARTOLOMÉ, 2006).

El hecho de Huautla no adherir a la reforma política abierta para las poblaciones indígenas abre diversas cuestiones. ¿Los huautlecos son menos indígenas por haber mantenido el sistema de partidos políticos? La respuesta es una rotunda negativa. Huautla es un centro urbano de una civilización tradicional campesina. Como agrupamiento urbano enfrenta nuevos desafíos que intenta resolver en sus propios términos simbólicos. A pesar de Huautla ser una ciudad de más de 30.000 habitantes, es en la región de Huautla donde mejor se conserva, por tradi-

ción oral, el calendário agrícola tradicional, es donde las mayordomías tienen mayor participación de la población (CARRERA-GARCÍA et al., 2012; CARRERA GONZALES; VAN DOESBURG, 1992; QUINTANAR MIRANDA; MALDONADO ALVARADO, 1999). Antes de juzgar a partir de un deber ser, nos preguntamos: ¿en qué idioma habla el sistema de partidos en Huautla?

Acompañamos el proceso electoral en 2016. El mismo fue polarizado entre el candidato de la situación, del PRD/PAN y la oposición que se alineó con el candidato de MORENA. Otros candidatos del PRI, del PT y de MILPA, agrupación independiente también participaron del pleito. En el vídeo focalizamos el cierre de campaña de los dos principales partidos, más performances similares a las registradas también fueron ejecutadas por los candidatos de los otros partidos políticos.

La principal diferencia entre los candidatos estaba dada en el plano del discurso, con el candidato del PRD/PAN invocando la unión y el trabajo colectivo, encuanto que el candidato de la oposición criticaba la suntuosidad de la mansión construida por el presidente municipal e insinuaba desvío de recursos. Cabe destacar que ambos centraron sus discursos en valores tradicionales, el trabajo colectivo y la austeridad. Otra diferencia fue que en cuanto el candidato de la oposición centró sus esfuerzos en la población urbana, el candidato de la situación foco sus esfuerzos en el pueblo de las agencias, las población campesina tradicional.

Priorizamos la performances por sobre el discurso, por entender que la performances nos es sólo estética, ella es política y tiene una intertextualidad que se apoya en los símbolos tradicionales. Ambas campañas cerraron con una marcha cívica. La marcha se transformó en una demostración pública de apoyo por parte de los electores, esto

se hizo más evidente cuando los mazatecos asistían las filmaciones y comentaban la participación de los que estaban registrados en el vídeo.

Las marchas cívicas tuvieron un recorrido similar, se iniciaron en el *plano de salida*, la carretera que lleva al *nindon Tokoxo* y se dirigieron hacia la plaza frente al palacio municipal. Al trabajar estas performances en la edición, se destacan aspectos simbólicos, presentes en también en las otras performances analisadas. La marcha cívica con las mujeres abriendo el camino, así como las procesiones religiosas con las hermandades; las mujeres vistiendo los *huipiles* con los colores clásicos de Huautla; el caracol, como llamado al trabajo colectivo y al combate; el discurso en la plaza, mismo lugar en que se realiza el informe de gobierno, la presencia de antiguos presidentes, que ecoan el consejo de ancianos. Las performances de la campaña de los partidos políticos envuelven objetos símbolos presentes en las performances tradicionales, símbolos de una tradición cultural, que se transforma, para permanecer mazateca.

No conseguí registrar, mas fui informado que los candidatos realizaron rituales de pedimento en el *nindon Tokoxo*. El presidente comentó en una conversa informal, que en la época de las elecciones pasó dos meses sin mantener relaciones sexuales, debido a "los trabajos". Los rituales de pedimento, así como los rituales con niños santos envuelven restricciones sexuales, uno debe mantener el cuerpo limpio.

Después de las elecciones subí el *nindon Tokoxo* y encontré algo extraño entre las ofrendas en la cueva. Entre las ofrendas, que tienen un padrón producto de la performance ritual, aparecieron algunas como símbolos invertidos. En la cueva había una ofrenda en que los granos de cacao estaban dentro de un saco plástico y con excrementos de perro depositados encima del saco. Entre las velas me llamó la atención unas veladoras invertidas. Las veladoras no podrían ser encendidas, el cacao

no se disolvería, no llegarían al *Tokoxo*. Esos símbolos eran un índice de brujería. Esta lectura fue confirmada en conversas en el patio de la abuela Julieta y en la casa del profesor Alfonso. La brujería, los *Teej´e* trabajan haciendo un ritual invertido, en nombre de la persona que quieren perjudicar. Desaconsejan hacer eso, porque a largo plazo, todo tiene un precio, no se puede jugar con los dueños del lugar.

Durante la campaña, el profesor Alfonso, como secretario general del PRD ocupó un lugar central, al lado del candidato de la alianza del partido. Él fue responsable por la movilización de millares de campesinos mazatecos de las agencias. Acompañó al candidato durante toda la performance, envolviendo su familia. Su esposa realizó uno de los discursos más emocionantes en el palco.

La abuela Julieta estaba atenta al debate político. A sus ochenta años acudió a las urnas para depositar su voto. Ella se puso feliz cuando el presidente, ahora como candidato a diputado se refirió a ella en su discurso, como una de las abuelas del mundo, representante de México en el Concejo Mundial de las 13 Abuelas. Un reconocimiento de su prestigio en una performances política, la identidad de Huautla está entrelazada con la figura del "chaman". Coloco el término entre aspas porque los resultados de esta investigación revelan una multiplicidad de papeles desempeñados por los "chamanes".

La observación a lo largo del año, nos permitió identificar que los candidatos del PRD/PAN y MORENA participaron de las performances que tradicionalmente eran condiciones de acceso al sistema de cargos: la faena y la mayordomía. Esto indica que, a pesar de las transformaciones con la introducción del sistema de partidos políticos, la política, en Huautla es actuada con símbolos y performances mazatecas. A pesar de las mudanzas en la tradición, las estrategias performáticas emplearon símbolos tradicionales y su gramática. Si conseguimos

entender este despliegue de símbolos conseguimos "escuchar" las performances, comprenderlos mazatecos y su visión de mundo.

CLIP ELECCIONES
https://youtu.be/cel4jvkXqHc

El vídeo hizo sensible la tradición por medio del registro de las performances, mas necesitó de la voz *experiente*, que colocamos como contexto. Esta voz fue construida con una *mirada* teórica y *escuchada*, balbuceada en el trabajo de campo.

Retomamos la metáfora de Cardoso de Oliveira. El *mirar* se relaciona con el problema teórico, con el mirar informado por la tradición antropológica. El *escuchar* no se da en el plano del discurso, se da en el plano de la experiencia. El saber intersubjetivo no es intersubjetividad pura, es una intersubjetividad mediada por la experiencia.

El video antropológico implica mucho más que el haber estado allí. La antropología como arte de la traducción cultural implica que el

antropólogo tiene que aprender los símbolos de una tradición cultural por medio de la experiencia y traducirlos para un público más amplio.

Las performances registradas y editadas con técnicas de audio y vídeo aparecen como una narrativa susceptible de diversas camadas de significados. Los símbolos, sean palabras, objetos, ofrendas ganan sentido al interior de una tradición cultural, mas tienen una intertextualidad que permite trasmitirlos para un público más amplio.

Existe una continuidad entre rituales, ceremonias y fiestas, todas ellas son performadas, actuadas, envuelven discursos, emociones, símbolos, envuelven el cuerpo de los participantes. Trabajar estas performances con los recursos de la antropología visual permitió abordar la materialidad de los símbolos, como los objetos-símbolos son manipulados durante las performances, como orientan redes de relaciones sociales. Al mismo tiempo, enfrentamos las limitaciones del vídeo para realizar una traducción más profunda de estos símbolos, por lo que en la segunda parte de este trabajo recurrimos a un estilo híbrido, un *ensayo antropológico-videográfico* en el que articulamos el discurso escrito y el vídeo para traducir la tradición mazateca para un público más amplio.

Las tradiciones son actualizadas en las performances, lo que permite diluir el problema de la autenticidad. Feinberg (2003, 2006) analiza las diferentes formas de invocar el pasado entre los mazatecos. En su trabajo comparó el discurso de García Dorantes, que invoca el carácter tradicional campesino de los mazatecos, con el discurso de Juvenal sobre los hippies en los años dorados de Huautla. Ambos son igualmente auténticos. La tradición es viva, se transforma. A modo de ejemplo, la música tradicional de los casamientos mazatecos, "La flor de naranjo", tiene autor y está históricamente datada, fue escrita por José Guadalupe García Parra en 1910. La tradicional mayordomía del Señor de las tres Caídas es realizada en Huautla desde 1944. Alcantara

(2015) afirma que el neo-chamanismo se inició cuando Wasson experimentó los niños santos con María Sabina. Compartimos con Langdon (2007) la critica el uso de la categoría neo-chamanismo como forma de estigmatizar diversas prácticas chamánicas como no tradicionales. De acuerdo con la autora debemos encuadrar estas prácticas como otras modalidades de chamanismo.

Existen diversos chamanismos. A nivel individual encontramos una gran variación en la ejecución de las performances chamánicas. En Huautla el chamanismo fue representado a partir de la figura de María Sabina. En el ámbito público la Abuela Julita performa esa representación del chaman. En la tradición mazateca el chamanismo también es político, en el sentido de participación en el sistema de gobierno, el profesor Alfonso representó este papel. En la tradición mazateca existen diversas representaciones del chamanismo. Mas que preguntarnos sobre el falso dilema chamanismo vs neo-chamanismo, debemos preguntarnos por la intertextualidad del chamanismo en Huautla. Este tema será desenvuelto en un próximo trabajo.

Referencias

ALCANTARA, S. P. En busqueda del *Ndi Xijto*: Turismo y neochamanismo en la sierra mazateca, Oaxaca. Tesis de licenciatura em Etnologia, Escuela Nacional de Antropología e Historia (mimeo). México DF: INAH-ENAH, 2015.

ALVAREZ, G. O. Antropología visual compartida: prácticas y límites. In: VAILATI, A.; GODIO, M.; RIAL, C. (Org.) *Antropologia audiovisual na prática*. Desterro, Florianópolis: Cultura e Barbarie, 2016.

BARABAS, A. *Dones, dueños y santos*. Ensayo sobre religiones en Oaxaca. México: CONACULTA-INAH, 2006.

BARABAS, A.; BARTOLOMÉ, M. (Coord.). *Configuraciones étnicas en Oaxaca*. Perspectivas etnográficas para las autonomías. Mesoetnías. México: INAH/INI, 1999. v. II.

BARABAS, A.; BARTOLOMÉ, M. (Coord.). *Etnicidad y pluralismo cultural*: la dinámica étnica en Oaxaca. México D.F.: INAH, 1990. (Colección Regiones)

BARABAS, A.; BARTOLOMÉ, M.; MALDONADO, B. (Org.). *Los pueblos indígenas de Oaxaca*. Atlas etnográfico. México: INAH/FCE, 2004.

BARTOLOMÉ, M. *La Tierra Plural*: sistemas interculturales em Oaxaca. México: INAH, 2008.

BARTOLOMÉ, M. (Coord). *Visiones de La diversidad*. Relaciones interétnicas e identidades indígenas en el México actual. México: CONACULTA-INAH, 2006.

BARTOLOMÉ, M.; BARABAS, A. *La presa Cerro de Oro y El Ingeniero El Gran Dios*. México: CONACULTA-INAH, 1990.

BARTOLOMÉ, M.; BARABAS, A. (Coord.). *Los sueños y los días, xamanismo y nahualismo en el México actual*. México: INAH, 2013.

BARTOLOMÉ, M.; BARABAS, A. Os sonhos e os dias. Xamanismo no México atual. *Mana* [online], v. 19, Rio de Janeiro, p. 07-33, 2013. Disponible en: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132013000100001&script=sci_arttext>. Acceso en: 15 ago. 2015.

BAUMAN, R. Verbal Art as Performance. *American Anthropology*, v. 77, n. 2, jun. 1975.

BAUMAN, R.; BRIGGS, C. L. Poética e Performace como perspectiva crítica sobre a Linguagem e a vida social. *Ilha, revista de Antropologia*, v. 8, n. 2, 2006. Disponible en: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/18230/17095>. Acceso en: 15 ago. 2015.

BOEGE, E. Contradicciones en la identidad étnica mazateca, construyendo un objeto de estudio. *Nueva Antropología*, México, v. XIII, n. 43, p. 61-81, 1992.

BOEGE, E. *Los mazatecos ante la nación*: Contradicciones de la identidad étnica en el México actual. México: Siglo XXI Editores, 1988.

BOEGE, E. Memoria histórica y acción política de los campesinos mazatecos. *Cuadernos de investigación*, n. 2, 1982. Cuicuilco, México: Escuela Nacional de Antropología e Historia - Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1982.

BRIGGS, C. L. The Politics of Discursive Authorityy in Research on the "Invention of Tradition". *Cultural Anthropology*, Resisting Identities, v. 11, n. 4, p. 435-469, 1996.

BRISSAC, S. G. T. *Mesa de flores, misa de flores*: os mazatecos e o catolicismo no México contemporâneo. Tese de Doutorado, UFRJ/MN/PPGAS. Disponible en: <http://www.neip.info/downloads/s_brissac_mesa_de_flores.pdf>. 2008.

CANEDO VASQUEZ, G. Una conquista indígena. Reconocimiento de municípios por usos y costumbres en Oaxaca (México). In: CIMADAMORE, A. (Comp.). *La economía política de la pobreza*. Buenos Aires: Clacso, 2008. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/clacso/crop/cimada/Vasquez.pdf>. Acceso en: ago. 2015.

CARDOSO DE OLIVEIRA, R. *Caminhos da Identidade*. Ensaios sobre etnicidade e multiculturalismo. São Paulo: Editora UNESP; Brasília: Paralelo 15, 2006.

CARDOSO DE OLIVEIRA, R. *O trabalho do antropólogo.* São Paulo: Editora Unesp; Brasília: Paralelo 15, 1998.

CARDOSO DE OLIVEIRA, R. *Sobre o pensamento antropológico.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: CNPq, 1988.

CARDOSO DE OLIVEIRA, R.; CARDOSO DE OLIVEIRA, L. R. *Ensaios Antropológicos sobre Moral e Ética*. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário, 1996.

CARRERA-GARCIA, S. et al. Calendario Agrícola Mazateco, Milpa y estratégia alimentaria campesina en territorio de Huautepec, Oaxaca. *Agricultura, Sociedad y Desarrollo*, v. 9, n. 4, 2012. Disponible en: <http://132.248.9.34/hevila/Agriculturasociedadydesarrollo/2012/vol9/no4/6.pdf>. Acceso en: 15 ago. 2017.

CARRERA GONZALES, F.; VAN DOESBURG, S. *Chan-chaon-yoma, el calendario agrícola Mazateco.* Huautla: mimeo, 1992.

CASTANEDA, C. [1968]. *Las enseñanzas de Don Juan*: una forma yaqui de conocimiento. México: FCE, 2001.

CERQUEDA GARCÍA, M. *Efemérides de la mazateca alta.* Oaxaca: Fondo Editorial IEEPO, 2003.

CHANCE, J.; TAYLOR, W. Cofradias and cargos: an historical perspective on te Mesoamerican civil-religious hierarchy. *American Ethnologist*, v. 12, n. 1, 1985. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/644412>. Acceso en: 15 ago. 2017.

CLIFFORD, J. *Returns*: becomings indigenous in the Twenty-First century. Cambridge: Harvard University Press, 2013.

DALTON, M. El agua y las mil formas de nombrarla: el Centro Mazateco de Invetigaciones. *América Indígena*, México, v. L, n. 2-3, abr./sep. 1990.

DALTON, M. Zapotecas, chinantecas y mestizas: mujeres presidentas municipales en Oaxaca. *Revista Anthropologicas*, Recife, PPGA/UFPE, v. 14, n. 1-2. 2003.

FABREGAS, A. *Ensayos Antropológicos 1990-1997.* Chiapas: Universidad de Ciencias y Artes del Estado de Chiapas, 1997.

FEINBERG, B. "I Was There" Competing Indigenous Imaginaries of the past and the future in Oaxaca's Sierra Mazateca. *Journal of Latin American Anthropology*, v. 11, p. 109-137, 2006.

FEINBERG, B. *The devil´s book of culture*. History, mushrooms and caves in soutner Mexico. Austin: University of Texa Press, 2003.

GARCIA CERQUEDA, O. *Huautla, tierra de magia, de hongos... y de hippies. 1960-1975*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2014.

GARCIA DORANTES, R. *Chan chaon Kjoatsjoale naxinándá yoma*. Calendário agrícola, ritual y festivo de los mazatecos. México: INI, 1996.

GONZÁLEZ DE LA FUENTE, I. Comunidad, sistema de cargos y proyecto social. Una propuesta analítica de las sociedades locales en México. *Revista Iberoamericana de antropología*, v. 6, n. 1. Disponible en: <http://www.aibr.org/antropologia/06v01/articulos/060104.pdf>. Acceso en: 15 ago. 2017.

GONZÁLEZ DE LA FUENTE, I.; SALAS, Q. Community projects in the era of globalization: The case of a local rural society in Mexico. *Anthropological Notebooks*, v. 18, n. 1, 2012. Disponible en: <http://www.drustvo-antropologov.si/AN/PDF/2012_1/Anthropological_Notebooks_XVIII_1_delaFuente.pdf>. Acceso en: ago. 2015.

GUARDINO, P. Me ha cabido en la fatalidad. Gobierno indígena y gobierno republicano en los pueblos indígenas: Oaxaca 1750-1850. *Desacatos*, n. 5, 2000. Disponible en: <http://desacatos.ciesas.edu.mx/index.php/Desacatos/article/viewFile/1226/1074>. Acceso en: 15 ago. 2017.

GUZMAN, G. Análisis del conocimiento de los hongos sagrados entre los mazatecos después de 54 años. *Etnoecológica*, v. X, n. 1, p. 21-36, 2014. Disponible em: < http://www.etnoecologica.com.mx/pdf/EE10(1).21-36.pdf>. Acceso en: ago. 2015.

HABERMAS, J. *Consciência Moral e Agir Comunicativo.* Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário 84; Edições Tempo Brasileiro Ltda., 1989.

HABERMAS, J. *Mudança estrutural da esfera pública.* Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1984.

INCHAUSTEGUI, C. Entorno enemigo. Los mazatecos y sus sobrenaturales. *Desacatos*, n. 5, 2000. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13900510&iCveNum=1146>. Acceso en: 15 ago. 2017.

INCHAUSTEGUI, C. *La mesa de Plata*. Cosmología y curandeirismo en la Mazateca de Oaxaca. Oaxaca, México: IOC, 1994.

INCHAUSTEGUI, C. *Relatos del mundo mágico mazateco*. México DF: INAH, 1977.

LANGDON, E. J. New perspectives of shamanism in Brazil. Schamanisms and neo-shamanism as dialogical categories. *Civilizations*, v. 61, n. 2, p. 19-35, 2013.

LANGDON, E. J. Performance e sua diversidade como Paradigma Analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. *Ilha, revista de Antropologia*, UFSC, Florianópolis, v. 8, n. 1, 2., 2006. Disponible en: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/18229/17094>. Acceso en: 15 ago. 2017.

LANGDON, E. J. Shaman and shamanisms: reflections on anthropological dilemmas of modernity. *Vibrant*, v. 4, n. 2, p. 27-48, 2007.

LANGDON, E. J. Shamanism and Anthropology. In: LANGDON; BAER (Coord.). *Portals of Power*. Shamanism in South America. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1992.

LANGDON, E. J. The performance of diversity: chamanism as a performative mode. *GIS*, v. 1, n. 1, p. 09-39, 2016.

LANGDON, E. J. Xamãs e xamanismo: reflexões autobiográficas e intertextuais sobre a antropologia. *Ilha, revista de Antropologia,* UFSC, Florianópolis, v. 11, n.

2, 2009. Disponible en: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2009v11n1-2p161>. Acceso en: ago. 2015.

LEACH, E. R. *Sistemas políticos da Alta Birmânia*. São Paulo: EDUSP, 1996.

LEACH, E. R. Ritualization in man in relation to conceptual and social development. *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, Series B, v. 251, n. 772, p. 403-408, 1966.

MANRIQUE ROSADO, L. Cosmovisión y geografía sagrada Mazateca. In: BARABAS, A.; BARTOLOMÉ, M. *Dinámicas culturales, religions y migración en Oaxaca.* México: INAH, 2010.

MANRIQUE ROSADO, L. Porque también somos espíritus. Entidades anímicas y sus enferemedades entre los mazatecos. In: BARTOLOMÉ, M.; BARABAS, A. (Coord.). *Los sueños y los días, xamanismo y nahualismo em el México actual*. México: INAH, 2013.

MANRIQUE ROSADO, L. Viajando por los caminos del xamanismo mazateco: el *chjota chjine* y el *tje'e"*. In: BARTOLOMÉ, M.; BARABAS, A. (Coord.) *Los sueños y los días, xamanismo y nahualismo en el México actual*. México: INAH, 2013a.

NEIBURG, F. G. *Identidad y conflicto en la sierra mazateca*. El caso del Consejo de Ancianos de San José Tenango. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1984.

PEIRANO, M. G. S. *A favor da Etnografia*. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1992.

PEIRANO, M. G. S. *O dito e o feito*: ensaios de antropologia dos rituais. Rio de Janeiro: Relume-Dumara, 2001.

PENAGOS BELMAN, E. El consumo de maíz en la construcción de la persona mazateca. Cuicuilco, México, *Nueva Época*, v. 7, n. 18, en./ab. 2000. Disponible

en: <http://www.redalyc.org/pdf/351/35101811.pdf>. Acceso en: 15 ago. 2017.

PEREZ QUIJADA, J. Tradiciones de chamanismo em la Mazateca Baja. *Revista Alteridades*, México, UNAM- Iztapalapa, n. 12, 1996.

QUINTANAR MIRANDA, M. C. Los huehuentones de Santa María Chilchotla. Una tradición mazateca. In: BARABAS, A.; BARTOLOMÉ, M.; MALDONADO, B. (Org.). *Los pueblos indígenas de Oaxaca*. Atlas etnográfico. México: INAH/FCE, 2004.

QUINTANAR MIRANDA, M. C.; MIRANDA ALVARADO, B La gente de nuestra lengua. El grupo etnolingüístico *chjota* énna *(mazatecos)*. In: BARABAS, A.; BARTOLOMÉ, M. (Coord.). *Configuraciones étnicas en Oaxaca*. Perspectivas etnográficas para las autonomías. Mesoetnías. México: INAH/INI, 1999. v. II.

ROCHA, A. L. C. da; ECKERT, C. *A preeminência da imagem e do imaginário nos jogos da memória coletiva em coleções etnográficas.* Brasília: ABA, 2015.

SCHAFER, C. *La voz de las trece Abuelas*. Ancianas indígenas aconsejan al mundo. Barcelona: Ediciones Luciernaga, 2012.

TAMBIAH, S. J. *Culture, Thought and Social Action*: an anthropological perspective. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

TAUSSIG, M. *Xamanismo, colonialism e homem selvage.* São Paulo: Paz e Terra, 1987.

TURNER, V. *Dramas, Field, and Metaphors*. Symbolic action in Human Society. Ithaca; London: Cornell University Press, 1974.

TURNER, V. *From ritual to theatre*: The human seriousness of play. New York: Perform Arts Journal, 1982.

TURNER, V. W. *Schism and continuity in an African society*. A study of Ndembu village life. Manchester: University Press, 1972.

TURNER, V. W. *The Anthropology of performance*. New York: PajPubl, 1988.

TURNER, V. *The Forest of Symbols*. Aspect of Ndembu Ritual. Ithaca; London: Cornell University Press, 1975.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac &Naify, 2002.

WASSON, R. G. Seeking the magic mushroom. *Life*, p. 100-120, may 13, 1957.

WOLF, E. In: FELDMAN-BIANCO, B.; RIBEIRO, G. L. *Antropologia e Poder*. Contribuições de Eric R. Wolf. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: Editora Unicamp, 2003.

ETNOCINEMA, CINEMA INDÍGENA E ANTROPOLOGIA VISUAL – NOTAS SOBRE ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS DO FAZER AUDIOVISUAL

Renato Athias[1]

Resumo: Este trabalho propõe debater questões sobre estratégias metodológicas num campo que poderíamos chamar de "cinema indígena" e terá como ponto departida a etnoficção intitulada: "Procurando o sono", produzido em 2012, cuja realização foi compartilhada com um grupo de professores Baniwa e Kuripako do Curso de Licenciatura em Educação Indígena da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) do Campus de São Gabrielda Cachoeira. O filme foi gravado em Tunuí, aldeia Baniwa do Rio Içana e as filmagens aconteceram em julho de 2011, e a edição final realizada em abril de 2012. Esta foi mais uma produção fílmica que se enquadra no modelo que chamamos de "narrowcasting", que se contrapõe ao broadcasting da indústria do cinema. O texto procura revelar questões metodológicas do fazer da antropologia visual.
Palavras-chave: Baniwa. Kuripako. Etnocinema. Cinema Indígena. Norrowcasting. Antropologia Visual.

1 Professor no Programa de Pós-Graduação em Antropologia e Coordenador do Laboratório de Antropologia Visual da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: renato.athias@ufpe.br

Preâmbulo

Este trabalho propõe debater questões sobre estratégias metodológicas num campo que poderíamos chamar de "cinema indígena", tal como já discutido por outros autores, France (2000); Himpele (2008); Pelegrino (2008), e terá como ponto de partida o filme *Procurando o sono*, produzido em 2012, cuja realização foi compartilhada com um grupo de alunos do Curso de Licenciatura em Educação Indígena da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) do Câmpus de São Gabriel da Cachoeira. O filme foi gravado em Tunuí, aldeia Baniwa do Rio Içana.

As filmagens aconteceram em julho de 2011 e a edição final realizada em abril de 2012. Esta foi mais uma produção fílmica que se enquadra no modelo "narrowcasting", que se contrapõe ao broadcasting da indústria do cinema, pois, dificilmente essas produções audiovisuais atingem um público muito grande. De acordo com Flera (2003), as produções que se enquadram nessa categoria de "narrowcasting" tem sido tradicionalmente entendido como a divulgação de informações (geralmente via Internet, rádio, jornal ou televisão) para um público restrito e especializado. Produções visuais não destinadas para uma grande audiência. Estas produções fílmicas visam, em geral, grupos específicos e são realizadas para serem usadas principalmente por grupos interessados em produções audiovisuais sobre os povos indígenas. Geralmente, são veiculadas pela televisão, porém, quase sempre em horários fora dos picos de audiência.

Mas, o que nos interessa aqui seria abordar as questões que envolvem a produção desse tipo de material imagético. Portanto, fundamentalmente, desde seu viés metodológico, este trabalho procura contribuir com uma discussão sobre a utilização das técnicas audiovisuais como instrumento de observação, transcrição, tradução e interpretação antropológica de processos rituais, bem como, a transformação de his-

tórias orais, recitos mitológicos em uma narrativa audiovisual para ser visualizada em meios digitais. Uma demanda do que podemos chamar cinema antropológico, do ponto de vista da pesquisa e do envolvimentos de grupos dos interesses de grupos indígenas e pesquisadores no campo da etnologia.

O cinema indígena, ou Etnoficção como estamos classificando, nesse texto é um filme cujo texto está sendo narrado em primeira pessoa com atores indígenas. Então os indígenas participam na construção do texto que foi transformado em imagens e que são visualizados em diferentes espaços.

Devo dizer que a primeira "etnoficção" como chamamos aqui neste texto foi realizada por Edward S. Curtis e por membros da etnia Kwakwaka'wakw, da região do Estreito Queen Charlotte, na costa central de British Columbia, Canadá. O filme foi intitulado: "In the Land of the Head Hunters", porém, também conhecido "In the Land of the War Canoes". Esse filme foi exibido pela primeira vez em 1914, com o som ao vivo de uma orquestra. Em 1999, foi selecionado pela Biblioteca do Congresso para preservação no National Film Registry dos EUA como sendo "culturalmente, historicamente e esteticamente significativo". Pode-se dizer que este filme foi o primeiro longa-metragem cujo elenco consistiu inteiramente de indígenas da América do Norte. Esse é o primeiro longa-metragem feito na British Columbia, é o filme mais longo e mais antigo realizado no Canadá. O segundo filme, oito anos mais tarde, foi o Nanook do Norte de Robert Flaherty, que, creio, é mais conhecido por estar sempre presentes nos cursos introdutórios de antropologia Visual.

O filme "In the Land of the Head Hunters" foi exibido em Nova York, Seattle, Washington, em dezembro de 1914, com uma orquestra ao vivo de uma obra musical de John J. Braham. Pois, ele teve acesso

a gravações musicais em cilindros de cera de músicas originais dos Kwakwaka'wakw, e a campanha promocional na época sugeriu que sua partitura era de sons originas do referido dos Kwakwaka'wakw. Embora elogiado pela crítica na ocasião, o filme foi um fracasso comercial.

Em 1911, Edward Curtis tinha já muita experiência com o cinema, pois anos antes ele havia criado uma apresentação com slides/imagens e a música, como acompanhamento ao vivo das imagens. Ele chamou de "The Indian Picture Opera". Ele usava projetores estereoscópicos, onde dois desses projetores estavam estrategicamente colocados passando as imagens em uma única na tela. Esse foi, talvez, o prelúdio para Curtis entrar na era do cinema.

No Brasil, acredito que foi a partir da década de 1990 que a organização "Vídeo nas Aldeias" começou a produzir esse gênero de filmes e trabalhar especificamente com narrativas orais indígenas, com a participação de indígenas na produção do filme e das performances. Poderíamos aqui registrar o filme de Dominique Galois e Vicent Carrelli intitulado "Segredos da Mata", que mostra as histórias orais transformadas em narrativas imagéticas.

Considerações etnográficas

De início, apresento algumas considerações etnográficas que são relevantes e que nos ajudam a compreender essa produção visual e seu contexto cultural e étnico. Para isso, vou me valer de um conjunto de informações presentes na tese de livre docência do Prof. Robin Wrigth (1996). Segundo o autor, os povos que habitam a região do Rio Içana da bacia hidrográfica do Alto Rio Negro, pertencem à família linguística Arawak: os Baniwa são em maior número, em seguida vêm os Kuripako, por fim vem outros grupos menos numerosos. Cada um desses povos possui um território próprio indicado pelo criador e demiurgo Nhiãpe-

rikuli e também por Kuwai. Esse processo de territorialização é muito comum entre os povos indígenas dessa região, onde o transformador do mundo organiza cada povo, cada grupo e subgrupo (chamado também de fratria) em um lugar determinado nesse imenso território. Portanto, cada fratria, além de ter um nome próprio, está territorializada, ou seja, suas terras estão associados aos irmãos ancestrais, fundadores míticos das fratrias e dos clãs, e a organização que Nhiãperikuli criou para serem seguidas pelos atuais Baniwa e Kuripako.

Todos esses povos têm suas organizações sociais voltadas para um território determinado e possuem uma noção peculiar de hierarquia que se faz presente no cotidiano, em geral dada pela ordem de nascimento dos irmãos. Em cada aldeia encontram-se todos os irmãos com suas mulheres, estas, por sua vez, são provenientes de outras aldeias e de outros clãs, indo morar na aldeia de seu marido. Essa característica mostra um grupo social que faz parte de um sistema patrilinear, cada um com um nome próprio, altamente hierarquizado e territorializado.

O conhecimento, o saber, é específico e pertence a cada da um dos clãs. São compartilhados com outros apenas em situações determinadas. O conjunto de histórias que compõe o entendimento cosmogônico dos grupos Baniwa e Kuripako está associado a vários mitos envolvendo as aventuras dos heróis míticos Nhiãpiriculi e Kuwai nesse mundo. Essas narrativas mitológicas dão base ao conhecimento e ao entendimento desses povos. E essas narrativas são muito específicas de cada grupo, havendo sempre mudanças na ordem dos acontecimentos dependendo daquele que está narrando.

O filme *Procurando o sono* é a representação do entendimento dos Baniwa e dos Kuripako sobre o aparecimento da noite no mundo atual. Essas histórias possuem várias versões, e cada um dos grupos tem a sua própria, de modo que não existe uma versão "canônica" desse

mito. Assim, cada grupo procura difundir, contar, narrar utilizando elementos que fortalecem o clã daquele que narra. Para realizar o filme, os alunos Kuripako e Baniwa, que participaram da produção, passaram muitas horas reunidos, procurando uma versão comum que iria ser representada e, posteriormente, filmada. Esse aspecto é interessante, pois na versão filmada percebem-se principalmente os elementos comuns às diversas narrativas. Em relação a esse processo de negociação das versões para se chegar a uma narrativa comum, é interessante refletir sobre a questão da identidade, levando-se em consideração o que Carlos Brandão já assinalava em *Somos as águas puras* (1994):

> O que está por baixo de tudo é a maneira como as religiões de um mesmo campo compartilham desigualmente uma mesma lógica de símbolos e sentidos do sagrado. Penso que o que importa considerar é como cada uma delas enfrenta, na outra, a questão de sua própria identidade (BRANDÃO, 1994, p. 187).

Cinema e Antropologia Visual

No presente texto, a categoria cinema indígena está em questão, e o que aqui tenho colocado no mesmo patamar que a categoria de "etnoficção", outros autores colocariam em uma outra categoria, denominada "Media Indígena Global", utilizada em vários artigos, principalmente a partir dos anos 1980, fortemente marcados pela forma como lidam com a construção e o fortalecimento da identidade étnica e a relação com o Estado na produção fílmica – que me parece ser a tônica dos capítulos organizados por Wilson e Stewart no livro *Global Indigenous Media: Cultures, Poetics, and Politics* (2008) e que eventualmente a produção dos filmes de Vídeo nas Aldeias (embora não todos), am-

plamente conhecidos, poderiam se enquadrar nessa categoria "mídia indígena". Certamente, esse movimento do cinema indígena tem a ver com as novas tecnologias, com as possibilidades atuais, como alguns antropólogos têm colocado em suas observações. No caso do Brasil, penso que está, sobretudo, associado às possibilidades de se manifestarem publicamente que surgiram depois da Constituição Federal de 1988. Essa, talvez, seja a principal motivação para o crescimento das produções indígenas no Brasil.

A produção de filmes por índios também tem sido analisada através de paradigmas dos estudos culturais, em que o foco central recai sobre as questões relacionadas à globalização (KNOPF, 2008). São também objeto das Ciências Sociais e mesmo da Comunicação Social, aspecto que não nos interessa debater aqui. Interessa menos ainda comparar essas produções umas com as outras, o que não é, evidentemente, o caso – tarefa que, aliás, acredito ser realmente de difícil realização, sobretudo quando as produções são de povos completamente diferentes linguística e culturalmente.

Chamo a atenção para o debate em torno do Cinema Navajo, já amplamente comentado por Worth e Adair (1972), e as perspectivas que essas produções puseram para a antropologia visual a propósito de um cinema em primeira pessoa. Talvez a categorial Cinema Indígena esteja mais associada à produção de imagens em primeira pessoa, a uma discussão sobre o que os índios colocam para eles mesmos. Daí a necessidade de ver tais produções dentro da perspectiva de "Narrowcasting". Na realidade, são produções fílmicas que têm um endereço, e são feitas muito mais para dentro do que para serem visualizadas fora do espaço social do grupo.

Assim, nosso principal argumento é que as produções compartilhadas indígenas, categorizadas em cinema indígena ou etnoficção,

estão voltadas para o interior do grupo. Discutem ideias, visões e entendimentos entre os indígenas que participam da produção, e, sobretudo, negociam as versões e o entendimento através das imagens. Pode-se dizer que as etnoficções são propriamente organizadas e desenvolvidas para dentro, com uma linguagem apropriada dos processos de negociação de versões e visões sobre um contexto e sobre um aspecto do cotidiano que merece uma discussão mais ampla.

Tais produções colocam-nos, ainda, a possibilidade de discutir o que entendemos por "ponto de vista", ou a perspectiva indígena na produção visual. Nesse ponto, nos aproximamos da concepção discutida por Cliford Geertz (1989) no capítulo intitulado "Pessoa, tempo e conduta em Bali", que integra o famoso *Interpretação das Culturas*. Nele, o autor insiste no "ponto de vista dos nativos", e inicia o capítulo discutindo a "natureza social do pensamento". Como ele mesmo assinala,

> O pensamento humano é rematadamente social: social em sua origem, em suas funções, social em suas formas, social em suas aplicações. Fundamentalmente, é uma atividade pública – seu habitat natural é o pátio da casa, o local do mercado e a praça da cidade (GEERTZ, 1989, p. 149).

Em sua obra *O Saber Local* (1997), Geertz nos convida a conhecer uma abordagem antropológica singular, desde o ponto de vista dos interlocutores, insistindo em uma questão epistemológica, isto é, na necessidade de os antropólogos "verem o mundo" do ponto de vista dos nativos. E aí se dá uma descrição dos processos de negociação sobre aquilo que os índios desejam mostrar aos antropólogos ou a outros pesquisadores. Nesse sentido, o cinema indígena traz o ponto de vista dos índios que o produzem, tal como descrito em *A Sociologia do Rito*, de Jean Cazeneuve (1971), e as *performances* no rito.

"Procurando o sono"

Este foi o título dado pelos participantes Baniwa e Kuripaco no processo de discussão e realização do filme. Como apontado anteriormente, a grande discussão durante o processo de realização foi justamente a negociação para encontrar uma versão do mito de criação que pudesse ser aceita por todas as fratrias dos povos Kuripako e Baniwa, presentes no processo. Nesse sentido, para dar uma dimensão performática ao mito, também foram necessários vários momentos de discussão na elaboração de um roteiro em que se pudesse ver essa *performance*. Gostaria de poder colocar muito mais detalhes nessa descrição, tal como sugere Geertz (1980), sobre a escrita etnográfica e a autoridade etnográfica, porém o conteúdo aqui colocado coloca em evidência o que se considera importante para o debate, alguns aspectos assinalados por Reyna (1996).

O roteiro elaborado conjuntamente levou em conta a forma como os pássaros e os "bichos" iriam estar postos no processo de apresentação e as capacidades de cada um para trazer à noite. Nesse aspecto, não se trata somente de falar, mas de representar, ou seja, de atuar a história. Cada um dos personagens representa um pássaro que se encontra com o dono da noite e depois a trazem para as suas aldeias, momento em que começam a existir noite e dia, separadamente. Por conseguinte, o aspecto dramático tem uma importância fundamental nesse tipo de filme.

A dramatização, a *performance* foi um espetáculo de gestos, de objetos e manipulações feitos para que fosse compreendida a história que havia sido negociada entre eles. Nesse sentido, as palavras, as vestimentas, o cenário, os gestos precisam igualmente passar por um processo coletivo. Quanto ao figurino, tendo em vista a situação em que

nos encontrávamos na aldeia, não teria sido melhor do que o escolhido, dando, assim, vida aos animais.

Ainda considerando a dimensão da *performance*, acredita-se que a imagem em movimento, o filme, é um instrumento mais apto para dar conta de uma discussão e provocar reações nas pessoas que o assistem. E a narrativa dramática do tema do filme permite colocar os observadores, a audiência, em uma posição de compreender o que se está propondo na narrativa negociada, nesse caso, da história mitológica da separação entre o dia e a noite.

Após assistir várias vezes o filme, percebi que a narrativa imagética construída pelos Baniwa e Kuripako permite registrar e, sobretudo, reconstituir uma delimitação espaço-temporal de um *continuum* em que as manifestações se dão, através dos gestos, das palavras, do cenário, criando um diálogo com o que Geertz designa como "entendimento do entendimento cultural". E esse aspecto é perceptível nas imagens que integram *Procurando o sono*. A descrição, a imagem daquele que é filmado, adquire uma interlocução e põe em evidência aspectos simbólicos presentes na sequência fílmica. O importante, diz Geertz (1997, p. 89), "é descobrir junto com eles, que diabo eles estão fazendo".

Os filmes produzidos por índios que contam uma história baseada em um mito, tal como esse que estamos analisando, evidenciam a abertura de uma nova relação na troca de informações entre os pares. Isso graças às potencialidades do novo "meio", que, segundo Claudine de France (1998), dá origem a uma nova proposta na "chamada antropologia exploratória", possibilitando o entendimento das performances segundo três fatores.

> São eles: a) a existência de processos repetidos; b) a possibilidade técnica de repetir o registro contínuo destes processos; c) e de repetir, no próprio

> local da filmagem, o exame da imagem, ou seja, a observação diferida do processo estudado (FRANCE, 1998, p. 342).

Filme e Performance

A análise desse filme nos permite também discutir as questões colocadas por Claudine de France sobre a análise fílmica, em que se codificou chamar de *inserção*, primeira etapa de uma metodologia analítica e de observação de filmes. Com relação ao aspecto da inserção, pode-se perceber como a performance foi elaborada e como é desenvolvida no contexto maior da realização do filme. É possível perceber ainda que essa *performance* faz parte de uma narrativa cuidadosamente preparada, mesmo tendo um figurino adaptado a uma compreensão mínima sobre os personagens. Evidentemente, essa questão nos leva a pensar em um equipamento que fosse ligeiro e que ficasse fixo, uma vez que os participantes estariam atuando, representando um texto.

Um outro aspecto, já convencionado, da análise fílmica diz respeito a observar a composição da fase liminar e a sua "*mise-en-scene*". Em produções do cinema indígena, tal como definimos, concerne ao modo pela qual se dá a encenação, à maneira como os índios atuam no cenário e como os personagens desenvolvem a narrativa relacionada com a ação, ou seja, os movimentos coordenados dos atores, incidentes que precisam acontecer em torno deles, cenário, objetos, acessórios etc. A encenação, que regulamenta todos os detalhes, tem o efeito de garantir o jogo de cada ator e a harmonia geral da representação da narrativa. Usualmente, alcança-se um resultado à custa de grande habilidade e experiência, inúmeras repetições e confiança mútua, que se dá entre atores postos para jogar juntos. No entanto, as repetições para realizar

Procurando o sono não foram muitas, isso porque todos conheciam a história e possuíam um conhecimento acumulado sobre esse mito.

Uma consideração importante se refere às filmagens deste gênero de documentário, que deve possibilitar que qualquer movimento do cinegrafista esteja associado à narrativa, melhor dizendo, aos movimentos dos seres participantes dela. São procedimentos que o fotógrafo deve adotar como observador da *performance*. Logo, decisões, acertos e erros são deliberações do grupo com qual se está trabalhando. Jean Rouch (1975) já havia mencionado esse aspecto ao discutir seus filmes, principalmente aquele voltado para o rito de circuncisão.

Estar com a câmara na produção de *Procurando o sono* foi possível, especialmente, por ter conhecimento dos detalhes da história e ter visto as repetições. A câmara ficou solta, buscando enquadrar os personagens e o desenvolvimento da *performance* tal como havia sido discutido na elaboração roteiro. Nesse caso, privilegiou-se o ritmo, os momentos, a forma de encadeamento e ordenamento da representação do mito. Isso nos levou realizar certos registros que permitissem mostrar todos os agentes, impedindo a fragmentação e as sequências espetaculares. Procuramos fazer coincidir o tempo fílmico com o tempo da narrativa, de forma a dar uma possibilidade de interpretação, em outras palavras, os cortes foram mínimos.

Não foram feitas muitas observações sobre o impacto desse filme numa audiência indígena. O que pudemos perceber, quando da primeira exibição, foi um grande silêncio, que mostrou o interesse geral da audiência em relação à narrativa da separação entre a noite e o dia. É possível imaginar o interesse, pois era a primeira vez que uma narrativa oral, que sempre fora contada por uma pessoa, tinha os personagens animados. Esse fato suscitou muitos comentários sobre como se con-

seguiu fazer com que um grupo de adultos e crianças permanecesse em silêncio durante a construção imagética de uma história mitológica.

Produção Antropológica

O filme *Procurando o sono* permite discutir alguns elementos sobre prática antropológica e a presença no campo, entre os índios. Ele nos estimula a pensar em formas novas de coletar dados antropológicos, e que, diante da situação atual, seria preciso abandonar as formas tradicionais da pesquisa antropológica e buscar novos procedimentos, que as imagens fílmicas permitiriam desenvolver. Na produção aqui analisada, perguntamo-nos o que este suporte pode oferecer para nos levar a interpretações sobre as narrativas míticas, nesse caso, sobre a separação entre o dia e a noite entre os Baniwa e os Kuripaco.

Esses anos, ao longo dos quais procuramos trabalhar essas questões, nos levam a buscar maneiras de lidar com o diálogo e os pontos de convergência entre esses dois territórios: o cinema e a antropologia. Essa produção nos possibilitou lançar alguma luz sobre a seguinte questão, já formulada por outros pesquisadores, notadamente por Jean Rouch: Como podem os filmes fornecer informações que escapam à antropologia escrita?

Procurando uma resposta para essa pergunta, vimos que o cinema pode introduzir a uma visão nova sobre os diferentes aspectos da pesquisa antropológica, sobretudo com relação às possibilidades de registro e ao estudo das *performances* coletivas, além de possibilitar a participação de um número maior de colaboradores, para além do mero informante. Construir a narrativa desse filme implicou entender como os processos de compreensão mítica são vividos pelos índios – no grupo havia muitas mulheres que, sem dúvida nenhuma, conheciam o mito, no entanto, elas não estavam a par de muitos detalhes que os homens possuíam. Esse tipo

de filme pode captar as sutilezas, e estas poderiam ser apreendidas por todos aqueles que conheciam a narrativa negociada para a encenação. De outra parte, a filmagem permite a preservação da integridade dos gestos, das atitudes, das reações, e dos ritmos.

Com essa produção, ficou demonstrada também a maneira como as imagens animadas apresentam os diversos espaços onde os animais, representados pelos atores, se situam no mundo humano, enfatizando as relações sociais presentes nos comportamentos animais, pois, no mundo mítico, animais e humanos utilizam-se das mesmas estratégias, não havendo, portanto, uma "separação" entre comportamento animal e humano. Nesse sentido, a filmagem garante o registro que a observação direta, não instrumentalizada, dificilmente poderia realizar. E isso nos lança para a discussão sobre as vantagens da observação fílmica comparada ao resultado de uma observação direta, o que não significa desprezar a observação direta. Entretanto, a câmera e o trabalho com ela, juntamente com o grupo com o qual se está trabalhando, leva-nos a uma profundidade que "um informante" não teria como superar.

Talvez outro aspecto importante sobre o qual essa produção visual me levou a pensar diga respeito aos desdobramentos provocados pela narrativa imagética em questão. Esse registro visual põe em evidência uma versão consolidada de um mito que tem muitas versões. Assim, da mesma forma que a escrita do mito se limita a uma única versão, uma produção visual sobre um mito pode levar a um congelamento de uma única versão.

Essas são algumas das questões suscitadas pelo filme *Procurando o sono*, e que nos pareceram ser importante compartilhar a fim de contribuir para o debate sobre o cinema indígena e a produção antropológica.

Filme Renato Athias
VÍDEO: https://youtu.be/2giYHf8dYFk

Referências

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Somos as águas puras*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

CAZENEUVE, Jean. *Sociologiedurite*. Paris: PressesUniversitaires de France, 1971.

FRANCE, Claudine de. Antropologia Fílmica – Uma Gênese difícil, mas promissora. In: *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Trad. Marcius S. Freire. Campinas, SP: Editora Universitária Unicamp, 2000.

FRANCE, Claudine de. *Cinema e Antropologia*. Trad. Marcius S. Freire. Campinas, SP: Editora universitária Unicamp, 1998.

FLERA, Aguie. *Mass Media Communication in Canada*. Scarborough: Thompson Nelson, 2003.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

_____. *Negara, The Theatre State in Nineteenth-Century Bali*. Princenton: Princenton University Press, 1980.

_____. *O saber local. Novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997.

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

PELLEGRINO, Sílvia Pizzolante. *Imagens e Substâncias como Vínculos de Pertencimento*: as Experiências Wajãpi e Yanomani. 2008. 208f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

REYNA, Carlos Francisco Perez. *A memória e o gesto*: descrição videográfica de uma técnica artesanal. 1996. 195f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1996.

ROUCH, Jean. The camera and man. In*:* HOCKINGS, Paul (Org.). *Principles of visual anthropology*. The Hague: Mouton Publishers, 1975.

WILSON, Pamela; STEWART, Michelle. *Global Indigenous Media*: Cultures, Poetics, and Politics. Durham, NC: Duke University, 2008.

WORTH, Sol; ADAIR, John. *Through Navajo Eyes. An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Bloomington, London: Indiana University Press, 1972.

WRIGHT, Robin. *Aos que vão nascer*: uma etnografia religiosa dos índios Baniwa. 1996. 290f. Tese (Livre Docência) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

O PROCESSO DOCUMENTAL: UMA EXPLORAÇAO AUDIOVISUAL DA ISICATHAMIYA[1]

Alex Vailati[2]

Resumo:Nos anos quarenta, na África do Sul, se intensificou a estruturação do regime segregacionista chamado de apartheid. Os migrantes negros vindos das áreas rurais que chegavam às cidades eram obrigados a morar em espaços urbanos separados, determinados por raça. Nesses espaços era presente também a separação baseada no sexo, então, homens e mulheres tinham que morar em bairros separados. Neste contexto foi criada a *Isicathamiya*, uma performance baseada na dança e no canto coral, em que bandas de homens, cada sábado à noite, competiam entre eles. Essa performance continuou a ser praticada em toda a época do apartheid, que acabou com a transição democrática em 1994. Hoje em dia a *Isicathamiya* é ainda amplamente praticada, e está sendo ressignificada em relação às transformações da sociedade sul-africana contemporânea. É aqui proposta a exploração da *Isicathamiya*, realizada por meio da etnografia da produção do documentário

1 Este artigo é uma reedição do trabalho publicado em VAILATI, A. Baixar ou levantar a voz. Uma exploração audiovisual da Isicathamiya. *Visagem*, v. 2, n. 2, p. 186-198, 2016.

2 Doutor. Universidade Federal de Santa Catarina. Professor Doutor, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Departamento de Museologia e Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco.

etnográfico Slow Walker, realizado entre 2011 e 2012, no centro da cidade de Durban. Por meio da produção do audiovisual e da sua restituição, foi possível analisar a difícil relação entre a continuidade da *Isicathamiya* com o seu passado e a sua transformação, necessária aos olhos de vários performers, para adaptá-la ao mercado musical contemporâneo. Além disso, a análise da recepção evidenciou a potencialidade que o audiovisual tem de se inserir em redes urbanas e de possibilitar uma reflexão sobre o conflito social.
Palavras-chave: Documentario. Africa do Sul. Zulu. Isicathamiya.

1 INTRODUÇÃO

Um dos marcos históricos mais significativos pela performance analisada neste artigo foi provavelmente a cerimônia de conferir o Prêmio Nobel a Nelson Mandela, que aconteceu em 1993. A banda musical escolhida para acompanhar o *leader* antiapartheid do *African National Congress* foi Ladysmith Black Mambazo, os mais conhecidos performers de *Isicathamiya*.

Os Ladysmith Black Mambazo, nome traduzível como "O Machado Negro da cidade de Ladysmith", são uma banda globalmente reconhecida como testemunha da música sul-africana e africana. Seja do ponto de vista nacional, em particular em relação ao sucesso entre os africanos negros, seja internacionalmente, os Ladysmith Black Mambazo se afirmam como os representantes da música negra na época do apartheid. Nos anos oitenta, o período mais conflitante da luta antiapartheid, os Ladysmith eram uma banda que tocava capilarmente nas cidades e nos contextos rurais do país. Por intermédio da colaboração com o músico estadunidense Paul Simon e a realização do famoso disco Graceland, eles ganharam um sucesso internacional que ainda hoje continua, em particular no contexto norte-americano.

Figura 1 - Os Ladysmith Black Mambazo, o mais famoso grupo de Isicathamiya, com o cantor americano Paul Simon

Fonte: ROLLING STONE, 1987.

Começando com esse tipo de circulação mundial, o objetivo deste artigo é assumir como ponto de observação os contextos onde a Isicathamiya é hoje praticada na África do Sul. A transição democrática que começou em 1994, depois do fim do regime do apartheid, teve claramente amplas consequências na sociedade sul-africana. Se por um lado o ideal de "nação arco-íris", proposto pelos líderes atuantes no partido *African National Congress,* permitiu uma transição pacífica, por outro lado essa transição foi necessariamente ligada a uma forte abertura ao mercado internacional e com este ao neoliberalismo.

Esses processos se refletem na dimensão local da *Isicathamiya*. Longe das luzes das mídias internacionais encontramos hoje, seja nas áreas rurais, seja em contextos urbanos, muitos espaços sociais onde essa performance tem forte relevância simbólica. O ponto de observação proposto neste trabalho será um desses espaços localizado na cidade de Durban, terceira cidade sul-africana e capital do estado de KwaZulu-Natal, na costa oriental da África do Sul. Como nas outras metrópoles, em Durban acontecem com regularidade, na noite de cada sábado, competições entre bandas. Normalmente realizadas em espaços marginais, essas competições são uma das heranças contemporâneas mais relevantes desse gênero musical.

Entre o ano 2011 e 2013 realizei um documentário sobre um desses espaços que, como veremos, é talvez o mais relevante da história de Durban. Neste artigo, a Isicathamiya é analisada através da autoetnografia da produção audiovisual. A realização do documentário, além de permitir o compartilhamento da descrição etnográfica, é também uma ferramenta para visibilizar os conflitos presentes nas múltiplas narrações construídas sobre um específico objeto cultural. Além disso, o laço entre produção e etnografia da produção permite uma reflexão sobre a polifonia da narração (BACHTIN, 2010) e sobre a relação entre independência das vozes dos personagens e as dinâmicas de poder são ligadas à produção de um audiovisual.

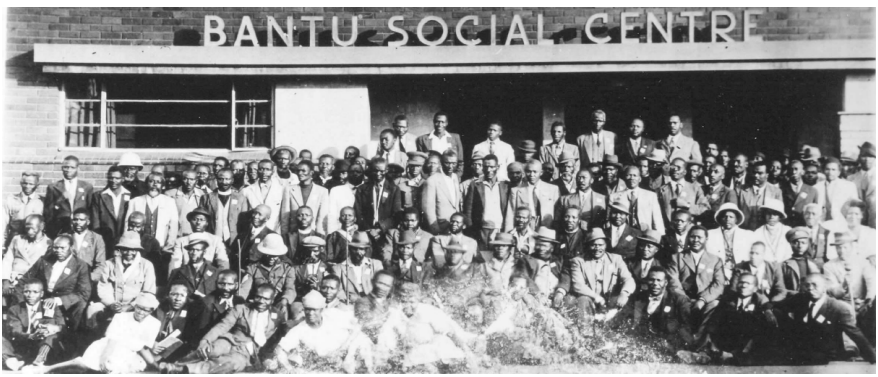
2 ISICATHAMIYA

A metrópole de Durban ainda conserva a herança da época do apartheid, dos bairros divididos com base na etnicidade dos seus habitantes. A transição política e o fim do regime segregacionista transformaram essa infraestrutura urbana, impondo, como acontece na maioria

de espaços urbanos, as diferenças econômicas como novo parâmetro de diferenciação dos espaços urbanos.

Antigamente, o centro da cidade de Durban era um espaço "branco", onde os negros só podiam entrar com uma permissão oficial, que lhes consentia trabalhar. Nos anos quarenta foi criado o primeiro espaço de agregação para negros no centro da cidade: o Durban Bantu Social Centre[3]. Este foi criado num momento de movimentação sindical com o objetivo de regulamentar – e controlar – a agregação de negros. Todavia esse espaço se tornou um lugar de intensa atividade política. Por meio de entrevistas não gravadas em audiovisual, descobrimos que reuniões clandestinas organizadas por várias entidades políticas eram realizadas nas salas do prédio. Muitas vezes eram disfarçadas com atividades culturais desenvolvidas no salão: exibições de cinema, encontros de boxe e, para voltar ao tema deste artigo, competições de Isicathamiya.

Figura 2 - O Durban Bantu Social Centre nos anos trinta



Fonte: CELE, 2011.

3 Bantu é uma palavra que em várias línguas significa humanidade. Na retórica racista do apartheid esta era traduzida pela palavra "negro" e geralmente era utilizada em sentido depreciativo.

Como na maioria dos contextos urbanos sul-africanos, os trabalhadores migrantes moravam em bairros caraterizados por uniformidade de "raça" denominados, na linguagem comum, "townships". "Raças" que eram simplificadas por uma classificação racialista, eram na realidade caraterizadas por uma enorme diversidade e complexidade cultural. Nos anos quarenta, começou a se desenvolver esse estilo de música e dança que hoje é chamado de Isicathamiya. Essa performance, como aconteceu em outros casos (MITCHELL, 1956), era uma reelaboração de várias danças diferentes praticadas na área rural, que no mundo urbano eram ressignificadas. Não só os símbolos dos povos africanos entravam nesse processo, mas também aqueles do dominador, o branco, cuja roupa social foi adotada pelas primeiras bandas. Sem a pretensão de analisar historicamente as transformações deste gênero, o objetivo aqui é contextualizá-lo na contemporaneidade.

A palavra Isicathamiya significa, literalmente, "caminhar com passos de gato" para não ser ouvido. Também o estilo de música, a capela, é caraterizado para ser cantado quase murmurado, mantendo a uniformidade das vozes dos coros. Coros geralmente eram constituídos de 5 até 20 cantores, divididos em várias tonalidades. Essa ideia de não fazer barulho nasce nos albergues onde a Isicathamiya foi praticada na época do apartheid. As performances aconteciam, como hoje, de noite. Daí a necessidade de "não levantar a voz" para deixar dormir os trabalhadores que não participavam como performers ou como público nas competições.

Figura 3 - O YMCA Hostel na contemporaneidade

Fonte: VAILATI, 2012.

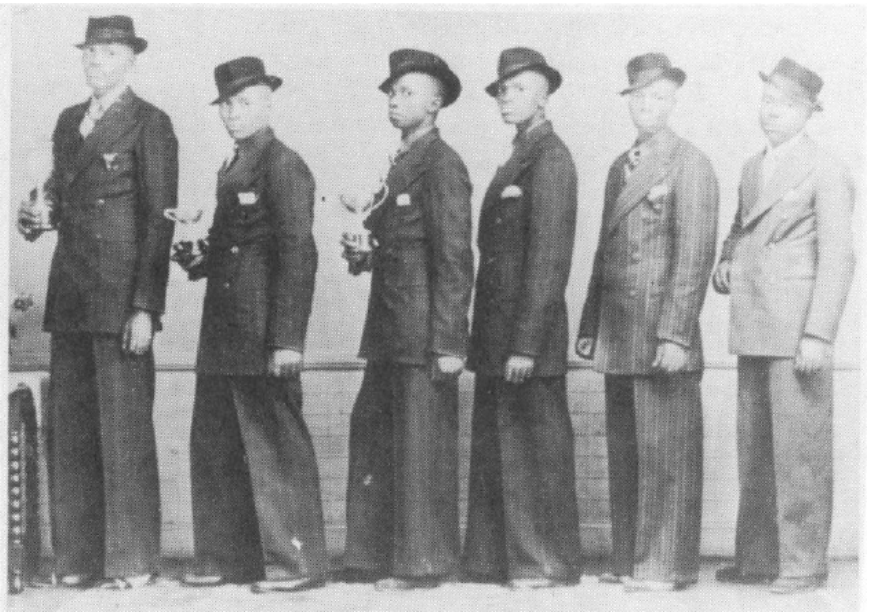
O Durban Bantu Social Centre, que nos anos setenta passa para a gestão da associação cristã Youth Male Christian Association (YMCA), é hoje um albergue para trabalhadores de baixa camada social. Todavia, no salão utilizado para várias atividades, todos os sábados à noite aconteciam competições de Isicathamiya, que chegavam a agrupar pelo menos cem performers por sábado. O investimento, seja econômico, de tempo dos performers, da maioria das pessoas de baixa camada social que se dedicam a essa música, é impressionante. Entender as dimensões simbólicas e materiais desse investimento e investigar a abrangência dessa sugestiva performance foram as justificativas que sustentaram a produção do documentário Slow Walker (2012).

3 TROUBLE-SHOOTING

A tentativa de criar uma representação audiovisual dos performers de Isicathamiya foi, todavia, um grande desafio. Não obstante a relevância que essa performance teve no exterior, sendo os Ladysmith Black Mambazo os mais importantes representantes desse estilo, na África do Sul foi uma música colocada geralmente em segundo plano. O mercado musical, já voltado a outros estilos de música mais heteronômicos, deixou a Isicathamiya na área da música "tradicional". Neste sentido, embora o gênero seja amplamente praticado, ele dificilmente consegue ter uma visibilidade social e mediática ampla. Como consequência, a Isicathamiya, além de alguns eventos como a competição anual nacional, continua sendo marginal aos canais de financiamento cultural, estadual e de particulares.

Essas reflexões, que encontramos nas palavras dos performers, foram fundamentais para pensar o documentário como uma ferramenta em primeiro lugar construtiva de um imaginário global, construído através de narrações heteronômicas. A Isicathamiya, gênero muitas vezes associado à ideia de "tradicionalidade" e de "africanidade", aparece várias vezes no cinema hollywoodiano. Neste sentido é suficiente lembrar o famoso filme de animação da Disney, The Lion King (ALLERS; MINKOFF, 1994), que tem como trilha sonora uma música escrita nos anos trinta por Salomon Linda, um famoso Isicathamiya performer de Durban.

Figura 4 - Os Evening Birds, 1941 (da esquerda): Solomon Linda, Gilbert Madondo, Boy Sibiya, Gideon Mkhize, Samuel Mlangeni e Owen Sikhakhane



Fonte: ERLMANN, 1996.

Se no imaginário essa música se liga à imagem de África Rural, normalmente veiculada nas propagandas turísticas, no documentário é utilizada para acompanhar a trajetória, uma *camera-car*, que sai dos bairros ricos da cidade de Durban e chega até as periferias, onde os performers da camada social baixa moram.

Todavia essas tentativas de quebras foram recebidas em sentidos contrastantes pelos mesmos performers que aparecem no documentário. Isso se tornou muito claro no momento da primeira restituição do documentário. A minha tentativa de respeitar a polifonia que se encontrava entre os performers, sobre o que este estilo teria que ser para se tornar mais relevante, criou vários conflitos no momento da restituição. Essas

vozes diferentes propunham diferentes projetos políticos pela Isicathamiya, que se refletiam no estilo musical-performativo adotado. Em uma entrevista, sucessiva à restituição do documentário, um dos protagonistas questionou essa necessidade de manter a Isicathamiya como algo "tradicional". Se antigamente, na época da apartheid, os cantos eram de volume baixo, porque eram feitos em lugares onde outros trabalhadores estavam dormindo, hoje em dia é necessário "levantar as nossas vozes".

Figuras 5 e 6 - Duas bandas de Durban: os Real Solution e os Messanger A

Fonte: Vailati, 2012.

A narrativa do filme sublinear mostra a diferença entre vários grupos, alguns mais "tradicionalistas" e outros cujo objetivo é "modernizar" a Isicathamiya. Um foco sobre duas bandas, os "Real Solution" e os "Messanger A", nos permite ver as diferenças musicais que refletem essas escolhas e as diferenciam entre os projetos políticos das duas bandas. Os primeiros, dependendo de um reconhecimento institucional, de natureza quase museal, e os outros querendo uma afirmação da Isicathamiya no mercado musical e do entretenimento.

A restituição, então, foi um momento de conflitualidade e de manifestações. No plano dos conteúdos, a ética etnográfica que adotei, colocando as múltiplas posições e opiniões no mesmo plano, lidou com as críticas ao documentário. Não adotar uma posição clara gerou reprovação da maioria dos performers. Em segundo lugar, no plano linguístico, a adoção de um estilo baseado na câmera a mão e a total ausência de efeitos visuais, que contrasta com os clipes autoproduzidos pelas bandas, foi percebido como uma diminuição da força sonora e visual da Isicathamiya. Se o objetivo do trabalho de estimular o debate social sobre um objeto foi atingido, o documentário, que foi positivamente recebido no mundo da academia e do cinema, não foi utilizado pelos atores sociais como meio de reivindicação política.

4 CONCLUSÕES

Se o filme pode ser considerado como um objeto "em si" e estudado por múltiplos reflexos que o receptor projeta nele, também tem que ser considerado um artefato, feito para ser visto, que tem agência e consequências políticas. Em particular nos estudos urbanos, esse resultado cada vez mais complexo considera os aspectos relativos à recepção das imagens. Na época da fluidez e da liquidez é mais complexo investigar a audiência dos audiovisuais. A partir dessa observação será

depois possível contextualizar reflexões mais amplas sobre a circulação do audiovisual. Como reporta Herzfeld:

> A visão tem consequências praticas: é a nossa orientação ética que irá determinar, pelo menos em uma certa medida, se esta irá beneficiar as pessoas com quem nos trabalhamos ou se irá reproduzir as rígidas dicotomias através das quais e os privilégios e os status quo são mantidos. Entre varias barreiras, provavelmente a mais perigosa é aquela que separa as nossas preocupações acadêmicas do mundo no qual este são embutidas (HERZFELD, 2011, p. 330, tradução minha). [4]

A necessidade de tornar complexa a análise dos múltiplos contatos com o objeto audiovisual que circula, complica e problematiza também a prática da autoetnografia da produção, que todavia é aqui pensada como um ponto de partida para qualquer reflexão mais ampla e menos indexical, em sentido peirceano, em relação ao contexto de produção das imagens.

Claramente, como a história da Antropologia Visual demonstra, as consequências de uma produção documentária têm que ser analisadas a longo prazo. Mas a importância da utilização da ferramenta antropológica no momento da produção e nas fases sucessivas da divulgação é bem evidenciada neste parcial percurso autoetnográfico, prática que teria que ser ligada a qualquer produção audiovisual. A área das repre-

4 Vision has practical consequences; it is our ethical predilections that will determine, at least to some extent, whether these will benefit the people with whom we work or reproduce the rigid antinomies through which privilege maintains the structural status quo.Among those barriers, perhaps the most dangerous is that which separates our academic preoccupations from the world in which they are embedded. (Original)

sentações visuais, nesse momento histórico, parece ser cada vez mais um campo de batalha relevante pelos processos políticos e sociais, e só por meio de uma interconexão entre contexto de realização e imaginário global, em que as imagens são jogadas, será possível propor uma conscientização ética do universo da produção.

Slow Walker
CLIP https://youtu.be/bh0ebpjvqLw

REFERÊNCIAS

ALLERS, Roger; MINKOFF, Rob. *The Lion King*. 1994.

APPADURAI, Arjun. Grassroots Globalization and the Research Imagination. *Public Culture*, Durham, n. 12, v. 1, p. 1-19, 2000.

BACHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. São Paulo: Forense, 2010.

BANKS, M.; RUBY, J. (Org.). *Made to be seen. Perspective on the History of Visual Anthropology*. Chicago, London: University of Chicago Press, 2011.

BROWN, Duncan. *Voicing the Text*: South African oral poetry and performance. Cape Town: Oxford University, 1998.

CELE, Mwelela. A brief History of Durban Bantu Social Centre. *The Thinker*, n. 33, p. 34-38, 2011.

COPLAN, David. Popular Culture and Performance in Africa. *Critical Arts,* n. 3, v. 1, p. 1-9, 1983.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. *Etnografias do Trabalho, Narrativas do Tempo*. Porto Alegre: Marcavisual, 2013.

ERLMANN, Veit. *Nightsong*: Performance, Power, and Practice in South Africa. Chicago: University of Chicago, 1996.

GINSBURG, Faye. Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?. *Cultural Anthropology*, n. 6, p. 92-112, 1991.

GUNNER, Imogen. *'Walking Like a Cat'*: Post-Apartheid Auto/Biographies In The Changing Sounds Of Isicathamiya. Master's Thesis, University of Limerick, 2003.

GUNNER, Liz; GWALA, Mafika (Ed.). *Musho! Zulu Popular Praises.* East Lansing: Michigan State University, 1991.

HERZFELD, Micheal. Ethical and Epistemic Reflections on/of Anthropological Vision. In: BANKS, M.; RUBY, J. (Org.). *Made to be seen.* Perspective on the History of Visual Anthropology. Chicago, London: University of Chicago Press, 2011. p. 313-333.

JAMES, Deborah. *Songs of the Women Migrants*: Performance and Identity in South Africa. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

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

MARSHALL, John. *A Kalahari Family*. 2005.

MITCHELL, J. Clyde. *Kalela Dance.* Aspects of Social Relationships among Urban Africans in Northern Rhodesia. Manchester: Manchester University Press, 1956.

PINK, Sarah (Org.). *Visual Interventions.* Applied Visual Anthropology. New York: Oxford: Berghahn, 2007.

ROGOSIN, Lionel. *Come Back Africa*. 1956.

ROUCH, Jean; MORIN, Edgar. *Chronique d'un été*. 1960.

RUBY, J. *Picturing Culture*: Explorations of Film and Anthropology. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

TOMASELLI, Keyan. *Appropriating Images*. The Semiotics of Visual Representation. Højbjerg: Intervention Press, 1996.

TURNER, Terence. Defiant Images. The Kayapo appropriation of video. *Anthropology Today*, n. 8, v. 6, p. 5-16, 1992.

VAILATI, Alex. *Slow Walker*. 2012.

VAILATI, Alex. Seeing in Distance. Video production among rural South African youth. *Visual Anthropology*, n. 27, v. 1-2, p. 91-104, 2014.

GUERRA DE IMAGENS

Carmen Rial[1]

Resumo: O capítulo aborda um dos grandes silêncios da mídia global: o caso dos estupros de mulheres nas guerras. Trata também das representações estereotipadas de diferenças sociais na mídia, analisando o caso dos estupros de muçulmanas por soldados e mercenários norte-americanos no Iraque, através da análise das imagens dessas violências. O mediascape contemporâneo é um dos mais prolixos. No entanto, silêncios permanecem como estes – e outros – estupros de guerra. Com uma abordagem antropológica do significado da guerra, o artigo enfoca também a participação e as imagens das mulheres neste espaço masculino que é a guerra.
Palavras-chave: Mídia. Fotografia. Gênero. Estereótipo. Guerra. Estupro. Violência.

Revisito aqui duas incursões que fiz à análise da mídia, através dos artigos: "Japonês está para TV assim como mulato para cerveja - estereótipos raciais na publicidade brasileira" (RIAL, 1995) e "Guerra de Imagens, imagens da guerra" (RIAL, 2007), este último sobre os estupros no Iraque e seu quase silêncio na mídia. Embora tratem de temas muito diversos, ambos apontam para as representações estereotipadas de diferenças sociais na mídia, no primeiro caso de raça, no segundo de gênero, etnia e religião.

1 Professora do Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina.

A análise de publicidades[2] – e de como elas acionam estereótipos de gênero, raça, geração – tem sido um tema bastante explorado na antropologia, desde o estudo precursor *Gender and Advertisements* de Goffman (1979). Para ficar apenas com alguns trabalhos importantes realizados na Unicamp, lembro o de Guita Debert, que analisou os estereótipos da velhice, em 2003, e o de Iara Beleli sobre as construções de gênero, sexualidade e raça na publicidade, em 2005. No Brasil, como apontou Debert (2003), jovens aparecem mais nos anúncios, ficando os/as velho/as praticamentes reduzidos a anúncios de seguros ou de convênios de saúde, ou simbolizando a solidão (como em anúncios de telefonia) e a incompetência (não conhecem um novo produto), ao contrário de outros países, europeus principalmente, nos quais aparecem plenamente inseridos na vida cotidiana. Com o passar dos anos, Debert (2003) notou mudanças nesse padrão: realizou um vídeo sobre a presença dos velhos na publicidade brasileira e nele aparecem algumas exceções, como o comercial de uma marca de margarina em que a "vovó" é flagrada pela família na cama com um desconhecido e se justifica dizendo: "nós vamos casar...". Já Beleli (2007, p. 194) buscou apreender "como a propaganda reifica ou desestabiliza noções de gênero e sexualidade percebidas como tradicionais", analisando anúncios publicados em revistas de entretenimento e vencedoras de concursos de publicidade. E conclui que "a propaganda distingue categorias de pessoas e orienta modos de ser e viver, centrando sua eficácia na atenção que ela desperta no consumidor" (BELELI, 2007, p. 211).

Iniciei o texto "Japonês está para TV assim como mulato para cerveja: imagens da publicidade no Brasil" (RIAL, 1995) reconhecendo, como Goffman (1979), os limites das análises de peças publicitárias e concordando com sua afirmação de que o sucesso de um estudo

2 Publicidade e propaganda são usadas aqui como sinônimos.

assim exigiria somente um pouco de "perversidade e astúcia, e um lote importante de fotografias" (GOFFMAN, 1979, p. 24, tradução minha). Goffman (1979) vai mais além quando diz que as análises não são mais do que uma "reação puramente subjetiva", saldo de uma "subjetividade flutuante", o modelo resultado é "não representativo", e que "pode-se dizer qualquer coisa de uma coleção de imagens", pois "uma coleção deste tipo não prova nada sobre o social" (GOFFMAN, 1979, p. 36-37). E assim continua. Essas observações antecipam possíveis críticas e parecem autodefesas diante de colegas sociólogos preocupados com representatividade da amostra e uma objetividade extrema. Hoje soam datadas, pelo menos entre os que reconhecem a subjetividade, como parte do método na antropologia. Embora devam ser consideradas, não impediram que o estudo de Goffman (1979) – e os das autoras citadas acima – tenham chegado a conclusões instigantes. Não há dúvida que a subjetividade esteve presente na leitura das imagens que escolhi para analisar – e poderia ser de outro modo?

Para além dos limites apontados por Goffman (1979), existem outros a serem considerados nas análises de imagens publicitárias e de textos da mídia em geral. Por exemplo, muito pouco pode ser deduzido acerca do efeito (ou "influência", como preferem alguns) que essas imagens publicitárias têm ou poderiam vir a ter sobre outros leitores; e ainda menos sobre que se passa no mundo real, com as pessoas, nos seus comportamentos, práticas, estilos de vida e construções de subjetividades. Isso demandaria uma pesquisa de *recepção*, pois sabemos que imagens e textos de modo geral – as imagens sendo uma forma possível de um texto, podem ser lidas diversamente por diferentes receptores (ECO, 1968). Acrescento, portanto, essa outra advertência: nos dois ensaios aqui evocados não há nada sobre a recepção, pois não estava interessada em analisá-la. Considero que esse é um campo bastante

desenvolvido na América Latina – especialmente na comunicação, bem menos na antropologia – e que estudos de recepção devem ser levados adiante, até para matizar conclusões de análises como as que aqui proponho.

Japonês...

O pressuposto do artigo "Japonês está para TV assim como mulato para cerveja – estereótipos raciais na publicidade brasileira" era a admissão da importância heurística da publicidade como um meio de entender imaginários sociais. Ou seja, a ideia de que os textos publicitários – compostos por signos icônicos e mensagens linguísticas (BARTHES, 1964) – não resultam de absolutas arbitrariedades dos/as seus/suas autores/as. Ao contrário, são expressões de valores sociais mais do que "criações" absolutamente idiossincráticas individuais. Ou seja, reconhecia que a construção de um texto publicitário, como Barthes bem demonstrou na *Réthorique de l'image* de 1964, é sempre intencional.

A eleição ao acaso de um grande número de peças publicitárias não procurava alcançar uma legitimidade estatística, tornando sua interpretação mais persuasiva, pois sabemos que a análise de uma única imagem pode ser valiosa. Usei várias ocorrências do mesmo tema para mostrar não *a mesma coisa* como pregavam os frankfurtianos (ADORNO; HORKHEIMER, 1969), que viam nos produtos da indústria cultural sempre o mesmo, enfatizando a *repetição*, mas para atentar para as diferenças sutis que o tema apresentava e os seus significados. Estava interessada em perceber as *variações nas séries*, tal como propõe Umberto Eco (1989), o que se mostrou revelador das lentas, mas perceptíveis, transformações durante o período estudado.

A primeira constatação de minha leitura de anúncios televisivos no período (1994-1995 e 1998-2000) era previsível. Índios/

as, negros/as, mulatos/as ficavam de fora da esmagadora maioria de nossas peças publicitárias. Os comerciais veiculados em rede nacional privilegiam brancos/as.

De fato, sabia disso antes de começar, pois numa entrevista sobre a globalização com um publicitário da MacCan-Erickson em São Paulo, ele tinha me dito que o principal empecilho à importação de textos publicitários norte-americanos não era de ordem legislativa, e sim o fato de os anúncios americanos incluírem quase sempre pretos/as em um padrão julgado inaceitável no Brasil. Isso obrigava as sucursais brasileiras das agências publicitárias a adaptarem os anúncios a um suposto racismo do consumidor brasileiro – os regravavam-nos branqueando-os.

Evidentemente, estava diante de valores étnicos/raciais diversos e era impossível não os relacionar com as ricas discussões nos Estados Unidos em torno da necessidade de se redesenhar o espaço social dando voz a minorias (étnicas, sexuais, e outras), que antes eram abafadas pelos representantes hegemônicos da nação. Vejamos rapidamente como se expressavam essas diferenças raciais nas publicidades brasileiras pesquisadas.

Índio/as foram quase totalmente esquecidos: apenas duas vezes observei sua presença, e nas duas tratava-se de caricaturas. No primeiro comercial, havia um "índio" (cocar, seminu) entre pessoas de diversos locais no mundo, que desciam correndo uma duna, atraídos pelo barulho dos chicletes Adams. No segundo, a caricatura era ainda mais grosseira. O "índio" era configurado seguindo convenções pictóricas do séc. XVI. Pele levemente escura, quase nu, rosto pintado de branco, andava aos pulos com as pernas abertas em arco, perseguindo um grupo desesperado de homens e mulheres brancos. Havia um caldeirão ao fundo que indicava: era um canibal. Os brancos se perguntavam por que não haviam pensado antes em adquirir um seguro Bamerindus...

O riso era o objetivo do comercial e, para obtê-lo, se lançou mão de estereótipos colonialistas[3].

Já os/as pretos/as foram representados em comerciais em situações nas quais o corpo era o central: apareciam geralmente como força de trabalho – carregadores, motoristas, empregadas domésticas. Ou como mães. Eram trabalhadores: não havia pretos/as em comerciais de automóvel, mas eram mecânicos de revendedoras de pneu; não havia pretas como manequins anunciando roupas, mas lavando-as; não havia pretas comprando nos supermercados, mas cozinhando, e assim por diante.

As mulheres pretas, quando não estavam num trabalho doméstico, apareciam invariavelmente representadas ao lado de uma criança. A criança atestava sua condição de mãe, a maternidade sendo outra das imagens tradicionalmente ligadas à mulher preta no Brasil desde á escravidão e ao uso das negras como amas de leite para os brancos, amantes ou/e reprodutoras de força de trabalho escravo[4].

Havia algum espaço para os pretos/celebridades – futebolistas, atores, cantores. Sendo 1994 um ano de Copa do Mundo, mas não apenas por isso – a grande maioria dos pretos aparecia em anúncios testemunhais, relacionados com o futebol. Eram bem conhecidos, celebridades da bola – o que não era novo, pois remonta as publicidades com Leônidas da Silva, o primeiro futebolista e o primeiro preto a fazer propaganda no Brasil, por ter vendido, em 1939, seu apelido *Diamante*

---

3 As representações de índios na publicidade continuam sendo caricatural. Um anúncio recente da rede de postos Ypiranga os mostra a cavalo, vestidos como índios de filmes norte-americanos, com lança na mão, cocares de penas, jaquetas e calças com franjas.

4 Por exemplo, em um anúncio da Poupança da Caixa Econômica Federal, uma mulher preta, jovem aparecia ao lado de uma criança. A mesma campanha colocou no ar mulheres brancas, mas elas apareciam desacompanhadas. Dispensavam crianças, pois sua presença no espaço público não gerava suspeita, como no caso das pretas e mulatas na rua.

Negro para a marca de chocolate Lacta, na que é considerada a primeira operação de marketing no país, em que o jogador recebeu um cachê de 2 ou 3 mil réis (cerca de 3 mil reais em 2015, diferentes fontes apontam diferentes valores na conversão). Na televisão brasileira, o primeiro preto em comercial foi o cantor Wilson Simonal, contratado pela Shell no final dos anos 1960.

Anúncios multiétnicos/raciais – como, mais tarde, os da Benneton (FINCO, 1996) – não tinham espaço entre os que analisei. Os poucos pretos e mulatos só apareciam no que era ideologicamente considerado seus domínios – futebol, música, dança, bebida, comida. E com mais frequência um pouco antes, durante e logo depois da Copa do Mundo. Ou seja, o Brasil do cotidiano era mostrado com uma fronteira racial claramente definida. Porém, quando se tratava de representar a "nação brasileira", os pretos/as entravam em cena misturando-se aos brancos. E a Copa do Mundo era um desses momentos. Como bem refletia a música de fundo usada no anúncio das sandálias Rider, filmado em Los Angeles em 1994 (Copa nos EUA) e em Paris em 1998 (Copa na França): "Chegou a hora dessa gente bronzeada mostrar seu valor" – "bronzeada" sendo uma metáfora conhecida para se referir a outras cores de pele que não a branca.

Quer dizer, a presença constante em momentos em que se evoca a nacionalidade e o expurgo sistemático do preto/a e do/a mulato/a da publicidade parece mostrar que o Brasil que se confronta com outros, esse era preto, branco e mulato; e o Brasil que vivenciamos todos os dias, que compra pasta de dente e refrigerante, neste, o lugar dos/as pretos/as era o de trabalhadores braçais ou de estrelas futebolísticas e musicais.

Em outras palavras, no Brasil de todos os dias a publicidade brasileira estava imersa nas teorias racistas do início do século passado, bem expressas em uma quadrinha popular, citada por FREYRE (1984):

"Branca é pra casar, mulata pra fornicar, e negra pra cozinhar". Não estávamos longe da classificação das raças segundo determinadas aptidões elaboradas por Gobineau (1967), na qual os/as negros/as aparecem como inferiores aos/as brancos/as nos itens de "intelecto" e "manifestações morais", mas superam os/as brancos/as em "propensões animais", o que, colocado em termos contemporâneos, seria maior capacidade física. Nos momentos especiais, quando o Brasil precisava se representar como uma nação, tínhamos a contraface dessas teorias, o pensamento mistificador de uma democracia racial, visão idílica de um encontro de raças.

E os japoneses? Se os mulatos/as e pretos/as, apareciam sempre movendo o corpo em gestos amplos, japoneses/as eram representados numa quase imobilidade: mexiam a cabeça apenas. O comercial da Sharp é, nesse sentido, exemplar. Cinco cabecinhas japonesas aparecem na tela – o resto do corpo permanece invisível.

Japoneses/as, mulatos/as e pretos/as apareciam assim em situações opostas no discurso publicitário. Mulatos/as e pretos/as são representados antes de tudo como corpo, um corpo com capacidade física superior ao do branco ("dionisíaco se opondo ao branco apolíneo" – como nos diz FREYRE (1945, p. 432) em outra passagem) e que ingressa em desvantagem numa hierarquia social na qual o valor maior está relacionado à razão. Por isso mesmo, quando a hierarquia social dominante se inverte em momentos ritualísticos como é o caso da Copa do Mundo (e poderia ser o do carnaval, que ficou de fora aqui), o/a preto/a e seu corpo se distingue.

Isso mudou nos últimos anos? Penso que sim, consequência previsível de uma atenção crescente à política de representação por parte de grupos organizados e do movimento social. Hoje seria difícil imaginar um comercial como o da Petrobrás – e termino esta parte com um anúncio da Petrobrás porque, pelos estereótipos raciais e de gênero que

aciona, o considero um escândalo: o anúncio mostra um frentista que, ao abrir o capô de um caminhão, se depara com minúsculos homens musculosos, predominantemente mulatos e pretos, que aparecem no lugar das peças do motor. O frentista lhes pergunta "que óleo vai?". A resposta é um primor de machismo ("o óleo tal, você pensa que nós somos mulherzinha?"). Em seguida, o de pele mais escura entre eles completava, com uma conotação sexual explícita: "Também, olha só o tamanho do pistão", e a continuavam nas falas finais, cantando: "Em cabina pequena, sempre cabe uma morena".

A invisibilidade dos estupros

Nesta segunda parte, gostaria de tratar de outro artigo, que integrou uma pesquisa mais abrangente sobre as imagens televisivas no pós 11 de setembro, na qual comparei as transmissões dos acontecimentos transmitidos globalmente e ao vivo por diferentes canais televisivos, nacionais e estrangeiros. Estarei, pois, tratando de uma leitura de imagens, enfocando especialmente relações de gênero, em um *gênero*, o jornalístico, que tem sido pouco abordado, porque em geral as análises das representações de relações de gênero na mídia têm privilegiado o cinema narrativo, as telenovelas e as publicidades seja por meio da metodologia que for: estudos de audiência, pesquisas de produção, análises de texto, etnográficas de tela, ou outras (RIAL, 2004).

A cobertura jornalística do evento 11 de setembro é tomada aqui como um ponto de ruptura no *mediascape* (APPADURAI, 1990), na medida em que instaura modos de lidar com as notícias, guiados por interesses externos ao *campo jornalístico*. E isso, especialmente, nos Estados Unidos, onde se promulga o chamado *USA Patriotic Act*, acrônimo para *Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism*. O que me importa

enfatizar neste texto é que essa lei de "segurança nacional" alterou profundamente as relações dos jornalistas com os acontecimentos, especialmente com guerras, pela instauração de censuras diversas e retiradas de prerrogativas (como o direito dos jornalistas de acompanharem qualquer missão militar). Seria longo desenvolver aqui, mas não são poucos os que apontam a importância da divulgação das imagens da Guerra do Vietnã para o fim da guerra, o mesmo não tendo sido possível nas guerras norte-americanas posteriores.

"Alguém aqui foi estuprada e fala inglês?". A frase é uma citação da autobiografia do jornalista norte-americano Edward Behr, e, ironicamente, aponta a pressa de jornalistas enquadrados no que se costuma chamar de sensacionalismo. Lendo-a, se poderia pensar que os estupros de guerra fossem notícias recorrentes. Bem ao contrario, eles se constituem em um dos grandes silêncios da mídia.

A guerra[5]

O binômio mulher e guerra não remete exclusivamente ao rapto, como em muitas sociedades tradicionais, mas também ao casamento e à domesticidade forçada, à troca de favores sexuais por proteção ou

5 Tratarei basicamente de guerras em sociedades moderno-contemporâneas. A bibliografia antropológica sobre a guerra em sociedades tradicionais é extensa. Há menos desses estudos por antropólogos em sociedades complexas moderno-contemporâneas – o fabuloso *On War*, de Carl Von Clausewitz (1982), livro clássico sobre guerra, insere-se no campo da sociologia política –, mas é preciso assinalar que etnografias foram apropriadas por Estados em guerra, sejam a revelia de seus autores (CONDOMINAS, 1957) ou com sua concordância (BENEDICT, 1972). A ponto de, reconhecendo a ameaça dessa apropriação e suas consequências nefastas para as populações etnografadas, a respeitada Associação Americana de Antropologia (AAA), em uma de suas reuniões que coincidiram com a guerra no Vietnã, sugeriu aos seus associados medidas para evitar que os conhecimentos etnográficos sobre o Vietnã e o Camboja pudessem vir a ser usados contra as populações daqueles países.

bens necessários à sobrevivência, à prostituição obrigatória e ao estupro[6], tal como observados em diversas situações, tempos e em regiões do mundo tão diversas quanto Uganda, Libéria, Angola, China, Coréia e América Latina. O livro de Karima Guenivet (2001) fornece inúmeros exemplos de constrangimentos afligidos às mulheres em situações de conflito armado, em diferentes momentos históricos e contextos culturais. Em Angola, jovens raptadas são dadas em casamento aos rebeldes, como retribuição às suas contribuições ao combate; se o combatente morre, a jovem é casada com outro e assim por diante. Grupos rebeldes, como o Sendero Luminoso, na América Latina, utilizariam as mulheres para cozinhar, cuidar dos feridos e lavar a roupa. Elas podem também ser constrangidas a contribuir sexualmente ao "esforço de guerra", prostituindo-se – uma prostituição forçada em que, diferentemente da escravidão sexual, o combatente se torna um proxeneta e ganha dinheiro que será reinvestido na guerra.

Se por um lado não há novidade no fato de as mulheres continuarem sendo objeto de agressões por parte dos inimigos (e também dos aliados), por outro, é uma extraordinária novidade o seu recente

6 Entendemos estupro aqui tal como é definido em um relatório das Nações Unidas: "a introdução pela força, pela imposição ou violência de um objeto qualquer, entre os quais, mas não exclusivamente, um pênis na vagina ou no ânus da vítima, ou um pênis na boca da vítima, esta podendo ser tanto em um homem como uma mulher" (COOMARASWAMY, 1998, tradução minha). Desse modo, estupro refere-se aqui ao que em inglês se diz *rape* e em francês *viol*. Não corresponde, portanto, à noção jurídica brasileira de estupro (artigo 213 do Código Penal) segundo a qual estupro é "constranger mulher à conjunção carnal, mediante violência ou grave ameaça", mas em que está prevista a introdução do pênis na vagina, desconsiderando outras formas de violação, como a introdução de outros objetos na vagina ou do pênis, no ânus ou na boca. Essas outras formas de agressão sexual são consideradas pelo Código Penal como "atentado violento ao pudor" (artigo 214). "[...] durante a invasão da Bélgica, as agressões sexuais cometidas por soldados alemães foram tão frequentes que levaram à conclusão de que foram não somente toleradas pelos oficiais, mas encorajadas" (TESCARI, 2005, p. 39).

protagonismo na luta. Os estudos realizados sobre guerras entre nações e conflitos armados mostram a ascensão das mulheres ao palco de luta, não mais como butim e sim integrando e dirigindo exércitos. Inicialmente como enfermeiras, para depois pegar em armas, como quando de sua participação na luta armada da esquerda em alguns de países na América Latina (WOLFF, 2006), incorporando-se em exércitos nacionais (o de Israel, muito cedo) dirigindo prisões (EISENSTEIN, 2004), como mártires em atentados a bomba (na Palestina e na Chechênia) ou em cargos de chefia (Ministra da Defesa na França e no Chile, Ministra de Segurança Nacional nos Estados Unidos).

O estupro

Também não é um fato novo os estupros de guerra, nem a sua alta frequência. Porém, o que espanta é o grande silêncio em torno do tema, mesmo quando se trata de estupros perpetrados por homens em uniformes conhecidos e próximos, como os do exército norte-americano, ocorridos no Iraque. Estupros nessas circunstâncias aos poucos estão sendo denunciados, ainda assim, em relatórios pouco lidos das Nações Unidas, livros e artigos acadêmicos, muito mais do que no *mediascape* (APPADURAI, 1990).

Durante a Primeira Guerra Mundial, os soldados alemães utilizaram o estupro, entre outras atrocidades, para impor terror às populações locais[7]. Apesar de terem sido apontados estupros em massa de mulheres francesas e belgas, "no interesse da diplomacia na Europa" (TESCARI, 2005, p. 40), esses atos nunca foram a julgamento. Durante a Segunda Guerra Mundial, a utilização do estupro foi corrente,

7 Pouco se sabe sobre esses estupros, pois "a maior parte dos depoimentos disponíveis é oriunda dos julgamentos de Nuremberg, no qual somente as potências do Eixo foram julgadas" (TESCARI, 2005, p. 29).

na França, na Rússia e nos outros territórios ocupados. Porém, esses atos foram divulgados de maneira maniqueísta, negando-se terem sido praticados pelos dois campos, pelos países do Eixo tanto quanto pelos países aliados. Tanto é assim que estima-se que entre vinte e cem mil mulheres tenham sido violadas quando da tomada de Berlim pelos soviéticos em 1945[8].

Muitos estupros cometidos por soldados nazistas contra mulheres judias ficaram na obscuridade, pois, dada a lei para Proteção do Sangue e da Honra Alemães promulgada em 1935, era vedado o contato entre alemães e judias. Já, entre os aliados, o ato chegou a ser oficializado, pois, nos contratos dos mercenários marroquinos que lutaram no exército francês na Itália, era explicitamente dada a permissão para pilhar e estuprar em território inimigo (TESCARI, 2005, p. 46).

O estupro e a escravidão sexual foram correntes também na Ásia, e até hoje aguardam reparação as mais de duzentas mil chinesas, coreanas, filipinas, malaias, indonésias, tailandesas, birmanas, mulheres da então Nova Guiné, de Hong Kong e de Macau, que serviram como "*confort women*" para os integrantes do exército japonês.

O Tribunal Militar Internacional para o Extremo Oriente, estabelecido pelos aliados em Tóquio para julgar os criminosos de guerra, julgou 28 casos de estupro e pela primeira vez estabeleceu "o estupro como um crime de guerra. Comandantes foram considerados responsáveis por agressões sexuais cometidas por soldados sob seu comando", mas não se considerou nenhum caso de *confort women* (TESCARI, 2005, p. 46).

---

8 No dia 27 de junho de 1996, pela primeira vez na história, o tribunal penal internacional da Haia qualifica a violação contra as mulheres cometida em tempos de guerra como "crime contra a humanidade" na sequência do processo de Foca. Véronique Nahoum-Grappe, antropóloga do Centro de Estudos Transdisciplinares (CETSAH), trabalhou sobre os lugares do genocídio e testemunha sobre esses novos crimes de guerra.

No caso mais trágico, que ficou conhecido como "the rape of Nanking", cerca de vinte mil mulheres foram estupradas e mutiladas em Nanking durante o primeiro mês de ocupação japonesa na China, em dezembro de 1937 (TESCARI, 2005, p. 41). O modo encontrado então pelo governo japonês para evitar novos estupros em massa foi estabelecer prostíbulos nos territórios ocupados, recrutando prostitutas, mas também mulheres enganadas por promessas de trabalho, raptadas ou coagidas, que eram assim estupradas diariamente (COOMARASWANY, 1998).

Os japoneses não foram os únicos a adotar essa prática. Os americanos, durante a Guerra do Vietnã e antes no Japão, estabeleceram bordéis para os militares, incentivados pelo Pentágono. Isso se somava à violência sexual cometida pelos soldados americanos de modo generalizado no Vietnã, onde, segundo testemunho de veteranos, "o estupro de vietnamitas era 'procedimento operacional padrão'" (TESCARI, 2005, p. 48).

Durante a guerra de independência, em Bangladesh em 1971, entre 250 e 400 mil bengalesas teriam sido violadas por soldados paquistaneses, das quais, cerca de 30 mil engravidaram (UNITED NATIONS, 1995); na Indonésia, o esporte favorito dos soldados mobilizados no Timor era violar as mulheres diante de seus maridos e de seus filhos (GUENIVET, 2001, p. 46).

Durante a invasão do Kuwait pelo Iraque, em 1990, calcula-se que mais de cinco mil kuwaitianas tenham sido violadas (UNITED NATIONS, 1992). Na Nigéria, outras mulheres conheceram o mesmo massacre em nome da Jihad (GUENIVET, 2001, p. 12). Na luta pela independência de Moçambique, em meados dos anos 1970, mutilações e violências sexuais cometidas pelos guerrilheiros aterrorizaram a população civil; mulheres foram raptadas, escravizadas e tiveram

filhos de seus algozes. Na Libéria, as agressões sexuais da guerra civil iniciada em 1989 são ainda praticadas; em Serra Leoa, soldados do governo e rebeldes têm raptado e escravizado sexualmente mulheres e meninas, e médicos estimam que cerca de 80% delas contraem doenças sexualmente transmitidas (UNITED NATIONS, 2002; TESCARI, 2005, p. 4). Na República de Ruanda (onde as estimativas de mulheres estupradas variam entre 15 mil e 500 mil), no Congo, na República da Guiné, no Timor Leste e no Timor Oeste... Os casos se sucedem em um interminável rosário de atrocidades raramente denunciadas na mídia.

O estupro de mulheres tornou-se arma de guerra. Foi assim na Guerra dos Balcãs, onde pela primeira se teve conhecimento de um projeto estatal incentivando o estupro como um projeto de "limpeza étnica", inicialmente denunciado por Roy Gutman (1992). De fato, a guerra na ex-Iuguslávia ensinou ao mundo que o estupro poderia ser não apenas o "repouso" e o butim do guerreiro – o que já é, em si, insuportável –, mas se tornar objeto de um programa sistemático, constituindo-se numa arma de guerra e um elemento de uma estratégia militar desejada, consciente e determinada. Assim como Gutman, a antropóloga francesa Véronique Nahoum-Grappe (2003) tem refletido sobre esses estupros e mostrado que a violação sistemática constitui, hoje, um dado novo e inaceitável:

Às atrocidades "habituais" cometidas por todos os exércitos do mundo (violações, torturas, pilhagens...), o regime de Milosevic acrescentou a violação organizada em campos previstos para esse efeito, e de acordo com modalidades precisas (NAHOUM-GRAPPE, 2003, p. 32).

No caso dos estupros perpetrados nos conflitos da ex-Ioguslávia, o objetivo era bem preciso: apagar a linhagem natural da população perseguida, introduzindo o sangue estrangeiro conquistador sob a forma de

uma criança que a mulher não desejou e que não pode suprimir. Trata-se no sentido estrito de apagar uma linhagem fazendo na mulher a criança do inimigo. Nos "campos de violação", como ficaram conhecidos os locais onde esse crime era perpetrado de modo sistemático, tratava-se de conservar a mulher violada em vida e de impedi-la de abortar. Elas eram mantidas prisioneiras ali até atingirem os seis meses de gravidez (GUENIVET, 2001), num genocídio de uma nova espécie, e paradoxal, no qual se busca matar uma identidade não apenas pela exterminação direta, mas também e, sobretudo, preservando a vida da vítima mulher.

Voluntários ou forçados, os torturadores de Milosevic aplicaram escrupulosamente esse princípio. Tratava-se, por meio da violação política, não somente "serbacisar" o sangue não sérvio, mas também destruir a identidade e a honra das populações visadas, sujando o que elas tinham como o mais caro[9]. "O violador diz à mulher Bósnia que viola: 'Terás uma criança sérvia'" (TESCARI, 2005, p. 16). Como os fascistas espanhóis que pichavam sobre os muros: "Morreremos talvez, mas as vossas mulheres darão nascimento a crianças fascistas!" (NAHOUM-GRAPPE, 2003).

Num caso como no outro, o estupro é uma mensagem dos vencedores aos vencidos. Desse modo, se novidade há nos estupros de guerra é o fato de essa agressão ser usada politicamente, a sua "estatização", o fato de serem geridos por autoridades militares. Esse tipo de violação tem uma intenção perfeitamente genocida – e é assim exatamente porque não se mata. Ele atinge diretamente a mulher estuprada, e gera vítimas indiretas, pois atinge a honra de toda a família, ou mesmo da nação.

Estupros por parte de militares ocorreram e se efetuam também em lugares mais próximos de nós. Durante as ditaduras militares na

9 Sobre a participação das mulheres na luta armada no Brasil, ver Wolff (2006); Goldenberg (1997); Costa et al.(1980)

América Latina, nas décadas de 1970 e 80, o estupro era uma das práticas de tortura sistemática e as agressões sexuais não se restringiam às mulheres – também homens militantes de esquerda foram metodicamente estuprados e até castrados. O silêncio em relação às agressões sexuais envolvendo homens foi e é ainda maior do que os estupros implicando mulheres, como se, nesses casos, a vergonha da vítima fosse ainda maior, e é significante que, entre os numerosos estupros de homens que se imagina terem ocorrido, só tenha vindo a público o caso de um padre – ou seja, de um homem, porém, sem uma honra viril a exibir[10]. Com a militarização de Chiapas a partir de 1995, têm sido denunciados frequentes estupros da parte das tropas governistas contra populações indígenas.

Lá como aqui, estamos inseridos em lógicas de honra e nas quais muitas vezes as vítimas impõe-se um silêncio constrangido, pois revelar sua vitimização poderia ser insuportável para os seus companheiros de esquerda, eles também compartilhando os mesmos códigos de honra e virilidade dos torturadores[11]. Um caso cabal de não imagem, de silêncio no *mediascape*; mas também aí não há novidade.

Difícil entender esse silêncio no *mediascape*, dado os intensos fluxos de informações contemporâneos; um silêncio que contrasta

10 Gabeira (1980a, b). Agradeço a Miriam Grossi por esse (e outros) comentários a este artigo. Como mostra Wolff, a propósito das relações e gênero entre guerrilheiros e guerrilheiras, "o fato de os homens começarem a ajudar na cozinha, renunciando a um dos símbolos máximos de seu papel de 'macho', e de as mulheres começarem a ter uma sexualidade mais livre, não alterava tão significativamente assim as relações de poder entre homens e mulheres" (WOLFF, 2008, p. 128, tradução minha).

11 Isso quando não há uma reversão total do significado do ato, com os estupradores passando a ser vistos como heróis, como ocorreu com os jogadores de futebol do Grêmio Foot-Ball Porto-Alegrense, presos por estupro na Suíça, na década de 1980, e recebidos como heróis em Porto Alegre depois de obterem a liberdade (RIAL; GROSSI, 1987).

com a ampla divulgação de imagens e narrativas de torturas na prisão de Abud Grahib ou com a divulgação (não tão ampla) das torturas no campo de concentração de Guantânamo. Nos dois casos, quando de caráter sexual, foram tratadas sob o termo menos contundente de "humilhações". Difícil de compreender o silêncio, não fosse ele perversamente o eco do silêncio das próprias vítimas. O silêncio parece ser o escudo dos estupros e sua dupla violência, pois ao abuso físico soma-se a autoculpabilização da vítima, fazendo com que prefiram, elas também, o silêncio protetor dos estupradores[12].

Ou seja, tudo se passa no silêncio e no anonimato, bem ao contrário do que ocorreu com a célebre afro-muçulmana Mina, quando os ocidentais foram clamados, em campanhas humanista em sua defesa com ampla repercussão no *mediascape*, a salvá-la da brutalidade dos homens afro-muçulmanos prontos a lapidá-la, tendo assim seu nome e sua história amplamente difundidos.

Não é, portanto, o estupro que é silenciado, mas alguns estupros. Bem ao contrário, os *tropos* do estupro (e do resgate) foram calcados no imaginário ocidental pelo cinema, desde os seus inícios: *O nascimento de uma nação*, *O último dos moicanos*, *Ao rufar dos tambores*, *Rastros de ódio* apresentam todos cenas nas quais as mulheres são ameaçadas de estupro e resgatadas das mãos de homens negros. Como bem mostram Ella Shohat e Robert Stam: no âmbito do discurso colonial, os *tropos* do resgate ocupam um lugar estratégico em relação à batalha da representação. O imaginário ocidental não apenas vê metaforicamente a terra colonizada como a mulher que deve ser resgatada da sua desordem mental e da desordem do meio ambiente, mas prioriza narrativas de resgate mais literais, sobretudo de mulheres ocidentais e não ociden-

12 "Em uma cena do filme *O Sheik*, mulheres árabes – algumas delas negras – literalmente lutam para conquistar o homem oriental" (SHOHAT; STAM, 2006, p. 63).

tais sob o domínio de árabes polígamos, negros libidinosos e "machos" latinos (SHOHAT; STAM, 2006, p. 63).

Ou seja, não são todas as mulheres em risco de serem estupradas e merecedoras de resgates. As mulheres orientais não necessitam salvação, pois são vistas e retratadas como apresentando um enorme apetite sexual[13], o que torna o estupro impossível:

A dicotomia quente/frio sugere três axiomas interdependentes em relação à política sexual do discurso colonial. Em primeiro lugar, acredita-se que a interação sexual entre homens negros e árabes e mulheres brancas *somente* pode acontecer através do estupro (visto que, naturalmente, mulheres brancas não desejam homens negros ou árabes). O segundo axioma afirma que a interação sexual entre homens brancos e mulheres negras ou árabes *não pode* resultar em estupro (pois mulheres negras ou árabes são naturalmente "quentes" e desejam o senhor branco). Finalmente, a terceira premissa sustenta que a interação entre homens e mulheres de descendência negra ou árabe não pode resultar em estupro visto que ambos são "quentes" por natureza (SHOHAT; STAM, 2006).

Os estupros na guerra do Iraque

Quem ouviu falar do estupro de uma inglesa quando de sua visita a parentes em Bagdá? Ou do estupro de uma menina de apenas nove anos perpetrado por soldados norte-americanos (ou por mercenários do exér-

13 Contrariando a tradição de silêncio, duas mulheres sunitas revelaram na TV iraquiana seus estupros por soldados xiitas na zona militar controlada pelos americanos e pela polícia iraquiana. Harith al-Dhari, cabeça da Associação Sunita de Escolas Muçulmanas, revelou conhecer centenas de casos de estupro que não foram a público nos últimos dois anos: "As famílias das vítimas estão preocupadas com sua honra e reputação, então elas se preservam e oram para que deus um dia as vingue", disse à televisão iraquiana Al-Sharqiya" (http://www.estadao.com.br/ultimas/mundo/noticias/2007/fev/23/86.htm).

cito norte-americano)? Há dezenas de narrativas, a maioria proveniente das próprias mulheres estupradas no Iraque, com descrições detalhadas das agressões e precisões dos abusos sexuais, em relatórios de observadores das Nações Unidas e de ONGs (como a Cruz Vermelha e a *Human Rights Watch*) que, estranhamente, permanecem ausentes do tão loquaz *mediascape*. Muitas das mulheres iraquianas (árabes e muçulmanas) estupradas por homens ocidentais, no entanto, não têm nome, não se fala das atrocidades cometidas contra elas e seus algozes permanecem incógnitos embora vistam uniformes com insígnias reconhecíveis. A violência contra as mulheres nos conflitos armados aparece como uma preocupação restrita a uma parte bem localizada da comunidade internacional, próxima do ideário do movimento feminista.

A mídia eletrônica e impressa cala, com fugazes exceções. A revista norte-americana *Newsweek*, em maio de 2004, revelou e forneceu precisões sobre a existência de fotos mantidas em segredo que incluem "um soldado americano fazendo sexo com uma prisioneira iraquiana, e soldados norte-americanos assistindo a iraquianos terem sexo com jovens homens". Essas fotos teriam sido vistas pelos congressistas americanos quando das investigações iniciais do escândalo dos abusos de Abu Ghraib. Consideradas mais impróprias do que as das outras torturas, não foram abertas a imprensa.

Ora, o material que usei na pesquisa sobre os estupros no Iraque estava disponível para qualquer um que quisesse acessá-lo na internet. As fotos (sim, há fotos desses estupros) circularam no espaço cibernético, difundidas a partir de sites pornográficos localizados na Hungria e nos Estados Unidos. Eu as acessei através do site de um servidor bem conhecido, o AOL, que manteve o link no ar por um dia antes de retirá-lo, mas elas foram publicadas também no site de um jornal antiamericano do México, *La Voz de Aztlan* (CIENFUEGOS, 2004), no dia 6

de maio de 2004. E republicadas no *The Boston Globe*, jornal do grupo New York Time, no dia 12 de maio de 2004 – e quase imediatamente desacreditadas pelo editorial de Martin Baron, que considerou sua publicação um erro por não terem sido "autentificadas pelas autoridades norte-americanas".

Conforme lemos nas matérias desses jornais, centenas dessas e de outras horríveis fotos de estupro circularam no Iraque, entre os soldados ocidentais, trocadas como se fossem inocentes *baseball cards*, figurinhas de jogadores de basebol.

O que vemos nas seis fotos? Como analisá-las?

Uma das fotos mostra o estupro de duas mulheres vestidas de preto, cometido por três homens com uniformes de soldados norte-americanos, um dos soldados seria reconhecível como da inteligência norte-americana e ou outros dois como soldados mercenários a serviço do exército dos Estados Unidos no Iraque, segundo o jornal. Portanto, os estupros foram realizados por, no mínimo, quatro pessoas: os três homens que aparecem na imagem e uma quarta pessoa, que bateu a foto, a uma distância muito próxima por se tratar possivelmente de uma câmera digital.

Minha primeira observação, o que primeiro me fere – o *punctum*, diria Barthes (1981) –, é a absoluta serenidade emocional dos homens, revelada por suas posturas corporais. Estão calmos, controlados, como se estivessem realizando uma tarefa burocrática. Não se trata aqui, portanto, de soldados tornados momentaneamente insanos pelo álcool, pela onipotência e ou pela impunidade garantida; não se trata do estereótipo disseminado que associa o estupro aos impulsos dos soldados sexualmente frustrados por uma longa abstinência sexual. Há uma tranquilidade bizarra nos seus gestos, uma sobriedade que contrasta fortemente com o desespero registrado no rosto das mulheres.

E que contrasta também com a satisfação sádica que líamos nos rostos dos soldados que torturavam em Abu Ghraib. Aqui, ao contrário, não há irrupção de uma irracionalidade extática, a libido não parece ter se apossado de seus corpos; há moderação, refreamento. O foco permanente preciso, vemos o contorno dos seus corpos, como se os movimentos fossem comedidos e econômicos. Essa indiferença que beira o aborrecimento me interpelou agudamente, causando uma estranheza profunda. Ela contrasta com o desvairado sofrimento das mulheres, cabelos desalinhados, olhos semiabertos, boca escancarada.

Minha segunda observação nas fotos a que tive acesso é a proximidade dos corpos masculinos, a relação homoerótica que se estabelece ali. Na primeira foto, vemos dois homens em pé, um em frente ao outro, a mulher agachada entre eles, a mão de um deles segurando a cabeça da mulher contra o sexo do outro homem. Essa proximidade aparece igualmente em outras fotos. Na segunda foto, de novo, a mão de um homem segura a cabeça da mulher contra o sexo de outro homem. Enquanto na foto que numerei como seis, um dos homens penetra a mulher por trás, outro a obriga a fazer sexo oral com a ajuda das mãos de um terceiro. O ritmo do primeiro, cada vez que a penetra, repercute no segundo e no terceiro. O corpo objetivado da mulher é mediação de uma relação homoerótica entre eles.

Um terceiro ponto que convém ressaltar nas fotos concerne um detalhe que me intrigou por muito tempo: por que nas fotos que encontrei de mulheres estupradas elas estão sempre vestindo preto? A pergunta seria irrelevante para um país onde a religião muçulmana predominasse. Mas não era o caso. O Iraque, antes da invasão norte-americana, era um Estado laico. As mulheres eram livres para usarem trajes, muitas eram formadas em universidades e ocupavam postos importantes na academia de ciências e no governo, sendo o porte do

véu e do *chador* pouco comum durante o regime ditatorial de Sadam Hussein. Então, por que as mulheres estupradas eram sempre escolhidas entre as muçulmanas mais ortodoxas?

Os relatos das vítimas que li nos relatórios das Nações Unidas e de agentes de ONGs não explicavam muito. Eles indicavam que nos estupros a escolha da vítima parecia ter sido feita ao acaso: por exemplo, a mulher que seria vítima de estupro estava conversando com outras mulheres na porta de sua casa, era abordada por soldados em uniforme, os soldados a raptavam na frente das outras mulheres e partiram em um jipe do exército, sem explicações. As mulheres desapareciam por algumas horas ou por dias e depois, **se** retornavam, vinham feridas e com marcas de tortura.

Por que então a escolha das mulheres vestidas com o *chador* nas fotos?

As hipóteses a que cheguei também não me contentaram plenamente. Poderia ser uma coincidência fundada na precaução de não serem apanhados: os soldados prefeririam sequestrar mulheres nos bairros populares, de periferia, por serem áreas menos vigiadas pelas forças de segurança, exatamente onde as que usam o *chador* estão mais presentes.

Seria porque era mais fácil raptá-las do que no centro de Bagdá, teoricamente sujeito a um maior controle? Ou será que a escolha se devia ao fato dessas mulheres, por serem provenientes de famílias ortodoxas, presumivelmente seriam mais submissas, se calariam temendo as represálias dos homens da família? Sabe-se que em sistemas fundados em códigos de honra masculinos, as mulheres estupradas podem vir a ser sacrificadas pelos próprios familiares, muitas preferindo cometer o suicídio, e fornecendo assim uma garantia maior de segurança para os seus algozes.

Essas suposições, fundadas em uma lógica de ordem prática, não me eram suficientes, não pareciam, de fato, justificar a escolha. Foi só mais tarde que percebi que os estupradores precisavam dessa roupa, marca religiosa e étnica, para localizar o seu ato sádico. O *chador* funcionava aqui como símbolo do Iraque, marca diacrítica de identidade cultural. Antes de tudo, o traje preto servia para territorializar o estupro. Tinha assim uma função próxima das torres de mesquita, ou as palmeiras e plantas exóticas, usadas pelos jornalistas estrangeiros no Iraque como fundo nas suas reportagens ou os coletes beges cheios de bolsos *a la* Indiana Jones, que vestem para indicar que estão em países do Terceiro Mundo, poeirentos, de uma natureza excessiva, perigosos. O *chador*, somado ao uniforme dos soldados, localiza o estupro: trata-se de um ato de guerra, em um país árabe – religião e etnia sendo aqui, como em muitas outras vezes, confundidas.

Ok. O preto da roupa das mulheres e o uniforme fazem do estupro um ato de guerra. Ainda assim, caberia perguntar: o que ganham os estupradores estabelecendo essa violência como um estupro de guerra? E o fotografando?

A roupa preta, muçulmana, atribui ao estupro o seu caráter único, o seu *hic e nunc*. Não se trata de um estupro qualquer (se é que é possível pensarmos nesses termos em relação a uma violência tão aguda), cometido em uma rua deserta ou mesmo no interior do espaço doméstico, como os milhares que ocorrem diariamente no mundo hoje. O *chador* transforma a foto em algo único, um troféu, e com isso lhe acrescenta valor. Tudo se passa como se, por não se tratar de um estupro qualquer, por sua raridade, o ato ganhasse valor no campo dos bens simbólicos (BOURDIEU, 1974). Um valor que não é apenas simbólico, mas também de troca, uma vez que no sórdido mercado semelhante ao dos *snuffs* (filmes de assassinatos reais) essas fotos ganham valor ao serem

assim identificadas. A Guerra do Iraque torna as fotos simbolicamente mais carregadas de sentidos e, consequentemente, economicamente mais lucrativas. Tornam-se um bem com valor econômico.

Outra consequência não menos perversa da veiculação nos sites pornográficos é a renovação perpétua da violência sofrida fisicamente. Sim, pois a cada acesso aos sites essas mulheres são novamente vítimas do estupro, agora de modo virtual, um estupro voyeurístico cometido pelos milhares de receptores ativos das imagens. E como as imagens são disponibilizadas em sites de acesso pago, as mulheres continuem a trabalhar para os seus algozes, tal qual o gênio da lâmpada de Aladim na evocação precisa de Leach (1980).

A foto-troféu é lembrança do triunfo sexual, de um poder fálico absoluto, numa relação de substituição. E, mais do que isso, é troféu que, *ad infinitum*, multiplicando os estupros, multiplica as vitórias na forma de dinheiro e de prestígio, pois, não nos esqueçamos, elas circulam entre os soldados como figurinhas raras de beisebol.

O sacrifício

Mas, e as mulheres estupradas, por que se suicidavam, como constava em alguns dos relatórios?

Entendo o suicídio das mulheres iraquianas como um *sacrifício*, no sentido antropológico do termo atribuído por Leach (1980, p. 312-6), no qual o ato de *sacrifício* serve para limpar o sacrificador da sujeira na qual se encontra momentaneamente. Como todo sacrifício, esses suicídios apresentam os elementos de uma operação que purifica, que purga o imundo, que extirpa o que contamina. Quando a sujeira penetra de modo profundo, como a que atingiu essas mulheres, quando é incorporada, é o seu próprio corpo que tem de ser dado ao sacrifício.

Honra, sacrifício. É sobre esse imaginário que o feminismo, enquanto cosmopolítica libertária, deve agir, sabendo, no entanto, que não conta com a cumplicidade dos meios de comunicação, pois, ainda que o *mediascape* seja fragmentado e lugar de lutas políticas identitárias de representação, ele encerra grandes silêncios. O estupro no Iraque, estupro em guerras, é apenas um dentre eles.

Pós-escrito

Escrever sobre temas da atualidade revela-se uma tarefa especialmente difícil pelo constante movimento dos acontecimentos. Ainda que tenha tentado manter atualizado o texto acima, alterações importantes ocorreram desde a data do final de sua escritura, em 2005. A mais significativa, certamente, foi a condenação do grupo de soldados americanos (Steven Green, James Barker e Paul Cortez) que participaram do estupro de AbeerQassin al-Janabi, uma menina de 14 anos, posteriormente assassinada junto com sua família na cidade de Mahmudiya, ao sul de Bagdá.[14] O julgamento desses soldados americanos recebeu cobertura mundial, o que incluiu uma aparição no *Jornal Nacional*, da Rede Globo, sob a manchete estridente de uma condenação exemplar de 100 anos de prisão. O que não foi dito é que, por um acordo prévio, o estuprador condenado à pena centenária não ficará mais do que 10 anos recluso e que a "prisão" é, de fato, uma base militar onde possivelmente ele poderia estar morando se continuasse a prestar o serviço militar. Seja como for, vítimas (e algozes) finalmente começam a ter

14 "O prefeito iraquiano, Sr. Fadhil, disse que o corpo da vítima de estupro, Abeer Qasem Hamzeh, tinha múltiplos ferimentos de balas e queimaduras. Sua irmã, Hadeel, foi baleada na cabeça, disse ele, lendo um informe do hospital; seu pai, Qasem Hamzeh Rasheed, que estava perto de seus 45 anos, sofreu trauma craniano; e sua mãe, Fakhariya Taja Muhassain, foi baleada várias vezes" (CLOUDESEMPLE, 2006, tradução de Maria Isabel de Castro Lima).

nomes. A denúncia desses estupros no *mediascape,* porém, permanece eventual e fugaz.

Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 1969. p. 364.

APPADURAI, Arjun. Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. In: FEATHERSTONE, Mike (Ed.). *Global Culture*. Londres: Sage Publications, 1990. p. 295-310.

BARTHES, Roland. Rhétorique de l'image. *Communications*, Paris, v. 4, n. 1, p. 40-51, 1964.

BEHR, Edward. "*Anyone Here Been Raped And Speaks English*?": A Foreign Correspondent's Life Behind the Lines. London: Hamish Hamilton, 1987. p. 316.

BELELI, Iara. Corpo e identidade na propaganda. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 15, n. 1, p. 193-215, 2007.

BELELI, Iara. Marcas da diferença na propaganda brasileira. 2005. 176f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade de Campinas, Campinas, SP, 2005.

BENEDICT, Ruth. *O crisântemo e a espada*: padrões da cultura japonesa. São Paulo, Perspectiva, 1972.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

BOURDIEU, Pierre. *Surlatélévision*. Paris: Liber Éditions, 1996.

CIENFUEGOS, Ernesto. Rape of Iraqi Girls by US Mercenaries and Soldiers was Rampant in Baghdad, 2004. Disponível em: <http://www.shiachat.com/

forum/topic/73477-rape-of-iraqi-girls-by-us-mercenaries/>. Acesso em: 18 fev. 2018.

CLAUSEWITZ, Carl Von. [1832]. *On War*. Londres: Penguin Classics, 1982.

CLOUD, David S.; SEMPLE, Kirk. Ex-G.I. Held in 4 Slaying sand Rape in Iraq. *New York Times*, 4 jul. 2006.

CONDOMINAS, Georges. *Nous avons mangé la Forêt*. Paris: Mercure de France, 1957.

COOMARASWAMY, Radhika. *Report of the Special Rapporteur on violence against women, its causes and consequences, Ms. Radhika Coomaraswamy, submitted in accordance with Commission resolution 1997/44*. United Nations, 26 January 1998. E/CN.4/1998/54. Disponível em: <http://www.refworld.org/docid/3b00efbd24.htm>. Acesso em: 12 fev. 2018.

COSTA, Albertina de Oliveira et al. (Org.). *Memórias das mulheres do exílio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

DEBERT, Guita. O Velho na Propaganda. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, v. 21, p.133-156, 2003.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 156.

EISENSTEIN, Zillah. Sexual Humiliation, Gender Confusion and the Horrorsat Abu Ghraib, 2004. Disponível em: <http://www.peacewomen.org/news/Iraq/June04/abughraib.html>. Acesso em: dez. 2004.

FINCO, Henrique. *O Paradoxo Benetton: um estudo antropológico da publicidade*. 1996. 215f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1996.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

FREYRE, Gilberto. *Sociologia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945. v. 1.

GABEIRA, Fernando. *O crepúsculo do macho: depoimento*. 6. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1980a.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980b.

GOBINEAU, Arthur. [1853-5]. *Essais url'in égalité des races humaines*. Paris: Éditions Pierre Belfond, 1967. Disponível em: <http://www.congoforum.be/upldocs/essai_inegalite_races_2.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2018.

GOFFMAN, Erving. *Gender Advertisements*. Londres: Macmillan, 1979.

GUENIVET, Karima. *Violences sexuelles*: la nouvelle arme de guerre. Paris: Éditions Michalon, 2001.

GUTMAN, Roy. The Rapes of Bosnia: we Want to World to Know – Systematic Assaulton Thousands of Muslims. *Newsday*, 2 ago. 1992.

LEACH, Edmund. La nature de la guerra. *L'Unité de l'homme*. Paris: Gallimard, 1980. p.299-320.

NAHOUM-GRAPPE, Véronique. *Du revê de Vengeance à la haine politique*. Paris: Buchet/Chastel, 2003.

RIAL, Carmen. Antropologia e mídia: breve panorama das teorias de comunicação. *Antropologia em Primeira Mão*, v. 9, n. 74, p. 4-74, 2004.

RIAL, Carmen. Guerra de imagens e imagens da guerra: estupro e sacrifício na Guerra do Iraque. *Revista Estudos Feministas*, v. 15, n. 1, p. 131-151, 2007. https://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2007000100009

RIAL, Carmen. Japonês está para TV assim como mulato para cerveja: imagens da publicidade no Brasil. *Antropologia em Primeira Mão*, Florianópolis, v.1, n. 8, p. 1-17, 1995. Disponível em: <http://apm.ufsc.br/files/2011/07/08-japones.pdf>. Acesso em: 18 fev. 2018.

RIAL, Carmen.; GROSSI, Miriam. Os estupradores que viraram heróis. *Mulherio*, v. 32, p. 3-4, 1987.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica. Multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TESCARI, Adriana S. *Violência sexual contra a mulher em situação de conflito armado*. Porto Alegre: Sérgio A. Fabris Editor, 2005.

UNITED NATIONS. *Report of the Special Rapporteur on the Situation of Human Rights in Kuwait underIraqi Occupation*. Doc. E/CN.4/1992/26 (22 nov. 1994).

UNITED NATIONS. *Report of the Special Rapporteur on Violence against Women, its Causes and Consequences*. Doc. E/ CN.4/1995/42. 22 nov. 1994.

UNITED NATIONS. Report of the Special Rapporteur on Violence against Women, its Causes and Consequences. Doc. E/ CN.4/2002/83. 11 feb. 2002.

WOLFF, Cristina Scheibe. Le genre dans la guérilla: jeux de genre dans la lutte armée au Brésil des années 1960-1970. In: BERGÉRE, Marc; CAPDEVILA, Luc. (Dirs.). *Genre et événement. Du masculin et du féminin en histoire des crises et desconflits*. Rennes: PressesUniversitaires de Rennes, 2006. p. 119-136.

POR UMA ANÁLISE DO ATOR NEGRO NO CINEMA: NOTAS SOBRE A INTERPRETAÇÃO DE GRANDE OTELO EM RIO, ZONA NORTE[1]

Luis Felipe Kojima Hirano[2]

> [...] sem ele, Espírito da Luz Soares, por assim dizer, não existiria, [...] sem a sua compreensão desse personagem, profundamente humano, o filme não valeria nada. Otelo soube dar os necessários e indispensáveis matizes ao drama de um homem que sofre e que é ao mesmo tempo, a expressão da alegria de seu povo. (Nelson Pereira dos Santos, 1957)[3]

Resumo: Esse artigo propõe uma análise dos atores e atrizes no cinema tendo como estudo de caso o diálogo entre Nelson Pereira dos Santos e Grande Otelo no filme Rio Zona Norte. Busco, assim, em um primeiro momento apresentar um método de análise do ator/atriz no cinema. Posteriormente examino detidamente

1 Esse capítulo é uma versão modificada e reduzida do artigo intitulado *O gestus social em Rio Zona Norte: notas para um diálogo entre ator e diretor na análise cinematográfica*, publicado na Revista Tomo, n. 25, jul./dez. 2014.

2 Professor Adjunto da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, Coordenador do Programa de Antropologia Social da mesma universidade. Bacharel em Ciências Sociais e Doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo.

3 Entrevista que Nelson Pereira dos Santos concedeu a Giovanni para o Jornal Diário da Noite apud FABRIS, 1998, p. 198.

a interpretação de Grande Otelo no filme Rio Zona Norte e a recepção da crítica. Após esse percurso, conclui-se a importância do ator como co-autor do filme Rio Zona Norte, trazendo quiça novas contribuições para análises fílmicas que partam também do intérprete de cinema.
Palavras-chave: Análise do ator. Relações raciais. Grande Otelo. Nelson Pereira dos Santos.

Abstract: This article aims to analyze the role of the actors in cinema utilizing as a case study the dialogue between Grande Otelo and Nelson Pereira dos Santos in the feature film Rio Zona Norte. First of all, I present a method of analyses of the actors in cinema. Secondly, I analyze in detail Grande Otelo's interpretation in his role in Rio Zona Norte, as well as the newspaper critics that the film received at the time. To sum up, Grande Otelo could be considered a co-author of the film Rio Zona Norte. Therefore, bringing new contributions for cinematic interpretation.

Das críticas da época às de Glauber Rocha (2003), da análise pormenorizada de Mariarosario Fabris (1994) aos recentes estudos que discutem a representação do negro no cinema, como o de Robert Stam (2008), Noel Carvalho e Carolinne Silva (2013), *Rio Zona Norte* já recebeu avaliações de diferentes olhares e perspectivas teóricas; pretendo trazer mais contribuições para essas interpretações, ao levar a sério o depoimento de Nelson Pereira dos Santos, citado acima, sobre o papel fundamental de Grande Otelo na composição do filme. Noutras palavras, procuro deslindar a performance de Grande Otelo para refletir mais a fundo sobre este ator e o diretor Nelson Pereira dos Santos, que trabalham para desconstruir estereótipos em torno da população negra, rompendo com caracterizações correntes nos filmes realizados

até então. Por sua performance, Grande Otelo fornece profundidade a seu personagem, o sambista Espírito; já o diretor consegue propor uma nova imagem do negro através da construção do roteiro, dos enquadramentos e da montagem.

Ao assumir tal ponto de partida, procuro agregar mais um nível às análises do estereótipo racial: para além da representação, procuro visualizar a *agência* (BHABHA, 2007) dos atores negros frente aos papéis que lhe são fornecidos. Trata-se, assim, de um esforço para compreender quais são as estratégias e contribuições dos intérpretes afrodescedentes para se contraporem ao processo de estereotipia racial, fazendo frente a um mercado que reproduzia e reproduz assimetrias raciais na distribuição desigual e desproporcional de papéis entre intérpretes brancos e afrodescendentes.

O estereótipo é produzido por, ao menos, dois fatores: 1) pela distribuição desigual e desproporcional de papéis entre brancos/as e negros/as; 2) pela repetição de algumas características exageradas, seja positiva ou negativamente. Assim, como explica Stuart Hall (1997), a população afrodescendente tem sido historicamente representada como extremamente preguiçosa/extremamente batalhadora, extremamente sensual/extremamente feia, forte/fraca, etc. A mesma distribuição desigual, por sua vez, permitiu que o branco fosse representado de inúmeras maneiras, a ponto de transformar sua racialidade/cor invisível (DYER, 1997). Dito de outro modo, o ator branco, quando atua, não representa sua raça, mas sim o homem universal. Já o/a intérprete negro ou negra tendem a ser vistos/as pelo público como alguém que representa não apenas o dilema de uma personagem qualquer, mas todo o seu grupo racial. Assim, seja qual for sua atitude, boa ou má, ela acaba sendo imediatamente associada a todos os negros e negras como um processo metonímico (BHABHA, 2007). Por sua vez, o ator

branco tem a liberdade de poder viver uma enorme variedade de papéis desvinculados de sua raça/sexo – privilégio que mantém o poder desse ator frente a qualquer minoria, seja racial, de gênero, ou sexual.

Rio Zona Norte é, assim, um filme emblemático por combinar, por um lado, a interpretação excepcional de Grande Otelo, que dá vida aos dilemas e alegrias do personagem Espírito. Por outro, porque Nelson Pereira dos Santos abre espaço para que o ator exerça seu potencial dramático, subaproveitado na maioria de suas interpretações anteriores – por exemplo, nas chanchadas. Ao mesmo tempo, o longa é um marco na busca de princípios formais que expressam uma visão crítica do diretor frente à indústria fonográfica do Rio de Janeiro, o papel do intelectual e a exploração do compositor de sambas das periferias cariocas.

Divido o artigo em três partes. Na primeira faço uma discussão breve sobre a análise da performance dos atores no cinema – uma dimensão ainda pouco destacada nas investigações fílmicas. Em seguida, passo a um exame do filme e da atuação dos atores. Por fim, discuto as críticas que o filme e Grande Otelo receberam.

Observações sobre a performance do ator no cinema

A perspectiva adotada nesse artigo muda a ênfase usual das análises sobre o cinema ao abordar uma obra cinematográfica do ponto de vista do ator em diálogo com o diretor, elenco, demais membros da equipe e seu público. Sendo assim, é necessária uma metodologia que acompanhe tal perspectiva, focalizando a contribuição do próprio intérprete em *Rio, Zona Norte*. Com isto em mente, detenho-me um pouco mais na discussão sobre o papel do ator no cinema.

Embora seja comum ver a crítica jornalística e os comentários do dia a dia avaliarem os filmes a partir da performance dos atores e atrizes, mais do que das opções de edição, enquadramento e direção, o reconhe-

cimento acadêmico do papel dos intérpretes no cinema é recente. Na crítica acadêmica, tem prevalecido a tendência a favorecer o estudo da direção, analisando a montagem, enquadramento, fotografia e som. Os trabalhos que enfocam o artista/estrela costumam enfatizá-lo apenas como produto da indústria cinematográfica, sem qualquer margem de agência. Em parte, conforme as conclusões de Baron e Carnicke (2008), isso ocorre por conta do predomínio das investigações de cunho estruturalista, como as de Christian Metz, que concede pouquíssima importância ao ator na significação cinematográfica. O mesmo tende a ocorrer num tipo de análise que define o intérprete de cinema apenas pela ausência de funções em relação ao teatro, como a de Walter Benjamin.

O debate é por demais complexo e cheio de meandros que extrapolam os objetivos deste artigo. Aqui, interessa apresentar argumentos que sustentem a hipótese de que um filme pode ser analisado também a partir da performance do ator. Para tanto, primeiro, discuto a importância do intérprete ao fornecer sentido à narrativa fílmica e, em seguida, exponho dados que descrevem a especificidade do trabalho do intérprete no cinema.

Baron e Carnicke (2008) traçam uma genealogia dessa discussão, demonstrando como o próprio cineasta russo Lev Kuleshov, cujos experimentos[4] foram utilizados como evidência científica de que apenas a montagem significava no cinema, reconheceria, em 1934, que o papel do ator era fundamental na linguagem cinematográfica. Ao comentar uma experiência pouco conhecida, realizada entre 1916 e 1917,

4 Refiro-me especificamente ao experimento que foi denominado de "Efeito Kuleshov", em que o diretor justapunha cenas com um mesmo rosto, sem expressão evidente, a objetos diferentes, tais como uma mulher no caixão, uma tigela de sopa e uma criança brincando. Cada uma dessas justaposições era lida pelos espectadores de modos diferentes: a primeira significava tristeza, a segunda fome e a terceira solidão. A conclusão de Kuleshov era de que os significados dessas cenas não eram tributários ao rosto, mas à montagem com outros objetos.

ele descobriu que utilizando dois atores, um mais hábil que o outro, e intercalando cenas desses intérpretes numa mesma sequência de imagens, o resultado semântico era diferente. Kuleshov concluiu que, por meio da montagem clássica,[5] "não é sempre possível alterar o trabalho semântico de um ator" (KULESHOV, 1974, p. 192).

No mesmo artigo, o autor reconhece a importância da *performance* do intérprete, condenando cineastas como Pudovkin, por terem perdido a habilidade de trabalhar com atores e darem demasiada ênfase à montagem clássica. Por fim, o realizador reconhece seu equívoco em trabalhos anteriores, quando deu um papel exclusivo à montagem no processo semântico do filme. Passava a entender que: "quando uma ideia precisa ser expressada sobretudo no trabalho do ator, é necessário trabalhar em cima do ator [...]. Em nenhum caso, alguém pode assumir que todo o problema cinematográfico está na montagem. [...] a qualidade dos filmes nunca depende inteiramente na montagem" (KULESHOV, 1974, p. 95). Convém lembrar que os primeiros experimentos de Kuleshov foram realizados num momento em que o cinema buscava afirmar sua singularidade como forma[6] artística diversa do teatro, pintura e literatura, por meio da montagem clássica.

A ideia de montagem ganha outra dimensão nos escritos de Christian Metz (2010), para quem, grosso modo, o processo de significação no cinema ocorre pela identificação do espectador com o olhar da câmera, dentro de uma mesma cadeia discursiva. Tal perspectiva enfatiza apenas o sentido do filme a partir de seu encadeamento lógico,

---

5 A definição de montagem é simples: trata-se de colar planos, ou seja, fragmentos de película, uns após os outros, numa ordem determinada. Confira, nesse sentido: AUMONT; MARIE, 2003.

6 Forma, na acepção empregada no decorrer do artigo, significa: "princípio de organização da expressão em uma obra, em vista de um efeito de sentido ou afeto" (KULESHOV, 1974, p. 134).

realizado pela edição, desconsiderando, como demonstram Baron e Carnicke (2008), que a seleção dos enquadramentos, montagem e duração das cenas, em muitos casos, é decorrente das performances dos atores.[7] A correlação lógica da trama, portanto, não depende apenas da montagem, mas de uma incorporação dos gestos, de uma adequação da performance à estrutura do filme.

Walter Benjamin (1987) define o intérprete de cinema pela sua ausência, quer de habilidades ao representar a si mesmo, quer por alienar-se de si no momento em que seu corpo se imprime em imagem, a ser exportada para qualquer lugar. Baseando-se em toda uma geração de teóricos que encontrou na montagem clássica a essência cinematográfica – como é o caso de Pirandello e Rudolf Arnheim –, Benjamin conclui que o ator nada mais é do que um acessório manipulado pela indústria de cinema.[8] O filósofo marxista morreria um ano antes de ver posta em prática a radicalização no uso do plano-sequência[9] empreendida por Orson Welles em *Cidadão Kane* (1941), que revolucionou o cinema.

Como analisa André Bazin, Welles, com formação no teatro, *construiu a direção a partir do ator* (BAZIN, 2006, p. 83-84). Diferen-

7 Baron e Carnicke, *Reframing screen performance*.

8 Tal análise é compreensível, considerando o momento em que o filósofo escreveu seu texto seminal; afinal, o nazismo recrudescia nesse período, fazendo uso dos aparatos cinematográficos como principal meio de estetizar a política. Ele próprio sofria perseguições por conta de sua origem judaica e daria fim à vida bastante melancólico com as possibilidades da arte num mundo em guerra.

9 Trata-se de "um plano bastante longo e articulado para representar o equivalente de uma sequência [uma cena]" (AUMONT; MARIE, 2003, p. 231).

temente da decupagem tradicional,[10] o diretor estadunidense procurou privilegiar a profundidade de planos e longas sequências, em que os efeitos dramáticos são alcançados pelo desenrolar de uma cena contínua, que valoriza a interação entre os intérpretes e o cenário.

As longas-sequências e a profundidade de planos foram dilatadas com o *Neo-Realismo* italiano e, posteriormente, com a *Nouvelle Vague* e o Cinema Novo, produzindo, nos termos de Bazin, um abalo sísmico na linguagem cinematográfica e conformando as principais características do assim chamado cinema moderno. Toda essa transformação traz um novo calibre para o intérprete de cinema, exigindo dele uma atuação mais contínua, atenta aos diferentes elementos da cena, e ajustando seus diversos movimentos em um mesmo enquadramento da câmera. Como veremos a seguir, *Rio, Zona Norte* se nutre dessa transformação, especialmente pelo diálogo que trava com o *Neo-Realismo* italiano.

Se com essas transformações ainda é verdade que o ator de cinema representa a si mesmo, como afirmou Walter Benjamin, isso não significa que a exigência seja menor quanto à habilidade do intérprete cinematográfico. Os processos de incorporação dos personagens tanto no cinema quanto no teatro exigem habilidades específicas, como a *personalização* mais constante, no caso do primeiro, e a *despersonalização*, no caso do segundo (MCDONALD, 2008). Entretanto, nem sempre um ator consegue personalizar um personagem. Tal procedimento se torna mais explícito nas adaptações literárias para o cinema. Geralmente, o que ocorre é uma incongruência entre a imaginação que criamos

10 Tipo de encadeamento lógico dos sentidos do filme, largamente utilizado no cinema silencioso, que se baseia exclusivamente nas sequências curtas da montagem clássica. A atuação dos atores era toda dividida em diferentes tomadas para depois ganhar sentido na sala de edição. Welles, explorando a tecnologia sonora, faria o inverso: o sentido do filme viria principalmente da ação do ator em cena – daí, os longos planos-sequência. A edição teria o papel de enfatizar essa ação.

em torno do personagem do livro e o intérprete. São raros os casos em que o ator se cola de tal modo ao personagem que, depois de ver o filme, não conseguimos imaginar nenhuma outra figura quando voltamos a folhear o livro. É o que ocorre com Grande Otelo, quando personifica *Macunaíma* (1969) na adaptação cinematográfica da obra de Mário de Andrade. Basta dizer que o efeito assemelhado não ocorre quando Paulo José interpreta o mesmo personagem em sua fase branca.

Há ainda outras diferenças que explicitam a especificidade do intérprete de cinema. Em primeiro lugar, se o movimento da câmera, por um ângulo, seleciona, por outro, possibilita um olhar mais atento do espectador a cada detalhe da expressão facial, da força utilizada na musculatura e das veias saltadas, entre outros aspectos que, dependendo da distância que se está do palco, são imperceptíveis para a plateia de teatro. Em segundo lugar, a descontinuidade da produção cinematográfica costuma demandar do ator a capacidade de imaginar a totalidade, para conferir expressividade ao mínimo detalhe captado pela câmera e redimensionado na tela de cinema. Tal habilidade de mapear o todo também é necessária quando o intérprete filma a cena sem a presença dos outros atores que compõem a mesma sequência.[11]

Em terceiro lugar, as opções de movimento precisam caber milimetricamente no enquadramento do diretor, assim como é importante o meneio na medida correta para que seu redimensionamento na écran mantenha o ritmo e o volume que a cena requer. Por mais que o diretor descreva sentimentos, desejos, emoções e a alma do personagem, seja com palavras ou gestos, cabe apenas ao ator interpretar e incorporar tais elementos a seu corpo para dar vida ao papel, como ensinava em seu

11 É verdade que alguns diretores usam como tática o desconhecimento do ator no desenrolar da trama, nesse sentido, nem sempre é exigido ao ator o mapeamento geral da trama.

manual Josephine Dillon, professora de técnica de atuação na chamada *Era dos Estúdios de Hollywood*: "as lentes das câmeras e as lentes dos olhos humanos veem apenas o corpo e o vestuário exterior do ator, não veem o seu pensamento, a sua emoção, as suas esperanças e sonhos" (DILLON, 1940, p. 55).

Por fim, a estrutura de poder da produção de um filme não é estática. O ator pode valer-se de espaços exíguos para ganhar proeminência em uma cena, chegando por vezes a conseguir abertura para dar palpites no enquadramento e iluminação, entre outros aspectos.[12] Grande Otelo, por exemplo, conseguia sugerir cenas e colocar composições de sua autoria nos filmes do diretor José Carlos Burle; já com Watson Macedo, o diálogo era mais difícil. Oscarito tinha tal autonomia na *Atlântida*, que conseguiu expulsar José Carlos Burle da empresa, pois ele não quis filmar uma cena cômica em *close-up*. O ator continuou e a cena foi refeita para atender seu pedido (AUGUSTO, 2005). Ruth de Souza conhecia todas as técnicas de direção e iluminação teatral e cinematográfica, aprendidas em seus estágios nas universidades de Ohio, Howard e Washington, o que lhe permitia reconhecer os momentos em que a iluminação contribuía para lhe dar destaque no palco e na tela (SOUZA, 1979). Fred Astaire tinha tal poder na estrutura cinematográfica, que escolhia os enquadramentos e editava suas cenas de dança. Com isso, é reconhecido por ter criado um estilo intimista de musical, diverso dos números caleidoscópicos de Busby Berkeley. Como será discutido a seguir, Nelson Pereira dos Santos, apesar dos parcos recursos que tinha à sua disposição, dialogava bastante com seus atores.

12 Não se trata de desconsiderar o frequente desnível de poder entre o realizador e o ator, mas de reconhecer que nos meandros da direção de ator, há uma margem de ação do intérprete para incorporar em gestos os objetivos do diretor.

Se os principais argumentos a favor de uma análise da performance do ator no cinema estão claros, importa, agora, introduzir meios e formas de como mapear os gestos, as expressões faciais, o direcionamento do olhar, a impostação da voz. Conforme Baron e Carnick (2008), a verossimilhança de uma interpretação se constitui no uso da musculatura corporal e da voz num ritmo, frequência, fluxo e força que dão materialidade precisa aos conflitos do enredo dentro dos limites do aparato cinematográfico. Nesse sentido, há que atentar para: 1) o uso do espaço do ator no enquadramento da cena; 2) o tempo: a velocidade e o ritmo dos gestos numa sequência fílmica; e 3) o peso e a força no uso do corpo, na contração e relaxamento da musculatura. Tais procedimentos corporais de uso do espaço e do tempo sinalizam o modo como o ator incorpora o enredo, revelando nas minúcias dos gestos os conflitos pessoais do personagem no filme.

Além disso, as técnicas de atuação devem ser vistas em diálogo com tradições como as de Stanislavsky e Brecht, que foram adotadas nas correntes e gêneros cinematográficos ao longo do século XX.[13] Atentar para as convenções, tanto de técnicas de interpretação quanto dos movimentos e gêneros cinematográficos é fundamental, pois elas dão pesos diferentes ao trabalho de ator. *Rio, Zona Norte*, nessa perspectiva, é um filme interessante de ser analisado, justamente pelo jogo câmera-ator empreendido por Nelson Pereira dos Santos e pela

13 Vide as análises de Baron e Carnick (2008) de *Romeu e Julieta* em épocas distintas, mostrando as diferenças nas interpretações dos atores. Na análise do filme *Os sete samurais*, de Kurosawa, e a adaptação do mesmo roteiro para faroeste americano em *The Magnificent Seven*, ficam patentes as diferenças culturais na aprendizagem e nos significados das expressões – no filme de Kurosawa, é marcante a utilização de expressões do teatro Nô e a movimentação de palco do teatro de bonecos do Kabuki, diferentemente da adaptação americana. Baron e Carnicke, *Reframing screen performance*.

atuação singular de Grande Otelo, bem recebida pela crítica da época e por análises posteriores.

O diálogo ator-câmera em *Rio, Zona Norte*

Ao som de um *pout-pourri* alegre, que caminha para um tom melodioso, a câmera em *plongée* enquadra a Avenida Presidente Vargas, com carros e transeuntes passando. Surgem os primeiros créditos: *Nelson Pereira dos Santos apresenta: Grande Otelo em Rio, Zona Norte*. Em leve movimento para direita descortina-se a Praça Major Valô e, em seguida, um *contra-plongée* dirigido para o alto deixa ver a torre da Estação Central do Brasil. Primeiro corte. De cima para baixo, dentro do terminal, a filmadora registra passageiros enfileirados, comprando bilhetes. Segundo corte. Do vagão, as lentes cinematografam diferentes feições de trabalhadores na plataforma, esperando o próximo veículo em direção aos subúrbios da assim chamada "cidade maravilhosa". Terceiro corte. Da janela do trem em movimento, avistam-se casebres simples e construções decadentes, próximas ao Morro da Providência. Quarto corte. Na Avenida Francisco Bicalho, atravessada por um córrego pavimentado e ladeada por coqueiros, os créditos retornam. *Jece Valadão, Paulo Goulart, Maria Petar...* aparecem escritos por sobre imagens de favelas e pequenas indústrias nas encostas da ferrovia.

Quinto corte. Um vagão cruza o caminho e, logo depois, um homem branco com certa idade, portando camisa amassada e desabotoada – provavelmente um morador de rua – salta os trilhos, aproximando-se das lentes da câmera, e agacha para ajudar um homem negro, caído de frente para o chão. Outros dois brancos, mais bem vestidos, chegam para olhar. O primeiro explica o que aconteceu; um deles vai embora, o outro tenta ir, mas é segurado pelo braço. Enquanto isso, um negro chega correndo e ajuda a carregar o acidentado. Num esforço entre os três,

o levantam. Descortina-se o rosto do ator Grande Otelo, desacordado. Enquanto a vítima é levada para longe dos trilhos, a câmera focaliza um amontoado de papéis amassados. O que parecia ser o morador de rua pega o almaço e retorna para ver o agonizado. O rosto de Otelo ocupa quase a totalidade do quadro. Ele mexe o pescoço vagarosamente e, aos poucos, abre os olhos, ainda inconsciente. O som de um trem passando é sobreposto ao "som subjetivo" de um tamborim, um pandeiro e, em seguida, a um coro de sambistas. O samba antecede o próximo corte: em câmera subjetiva, através das lembranças de Otelo, focaliza-se o ator dando uma gargalhada gostosa, quando seu Figueiredo chama Espírito, nome de seu personagem, para animar a festa.

Esses são os primeiros minutos de *Rio, Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos. A partir dessas cenas, o filme intercala o *flashback* de Espírito e as sequências em que se desenrola seu socorro. A câmera subjetiva, na altura dos olhos de Grande Otelo, mormente em *contra-plongée*, medeia as imagens na perspectiva de Espírito, que vê o mundo que o rodeia de baixo para cima. Suas reminiscências começam numa noite de festa no morro, na Escola de Samba Unidos da Laguna. Animado, ele canta *Mexi com ela*, composição de sua autoria que chama a atenção de Maurício (Jece Valadão), um compositor, e Moacyr (Paulo Goulart), um violinista, ambos da mesma emissora de rádio. O primeiro, Espírito já conhece, pois com ele tentara lançar algumas músicas, sem êxito, ao passo que o segundo, não. Moacyr, de formação erudita, diz que sonha criar um balé com sambas "autênticos", mas que, para se sustentar, vende seus vinte anos de estudo, dedicando-se ao acompanhamento de arranjos genéricos das paradas de sucesso.

Tanto Maurício quanto Moacyr convidam Espírito para conversar na emissora de rádio – o primeiro quer emplacar *Mexi com ela* e o segundo, pensar numa parceria com o compositor. A proposta reacende

os sonhos de Espírito e de seus membros diletos da comunidade, como a afilhada Gracinda, o compadre Honório, e Figueiredo, o dono da vendinha onde o sambista faz "biscates". Porém, mais do que desfrutar o sucesso de seus partidos-altos sendo entoados pela diva do rádio, Ângela Maria, Espírito também pretende utilizar o dinheiro da venda das canções para terminar de construir uma casa própria e um armazém, em conjunto com Honório, para ter estabilidade e conseguir de volta a guarda do filho, Norival. Na mesma noite, o sambista cai nas graças de Adelaide (Malu), uma negra de pele clara, empregada doméstica que passa a morar com ele, trazendo junto seu bebê. A união dos dois e o apego a uma criança pequena reacendem as expectativas de Espírito de constituir uma nova família e reescrever de outro modo a sua história.

Na emissora de rádio, Espírito encontra Moacyr. A conversa entre os dois é interrompida pela esposa do violinista e eles marcam de conversar em outra ocasião. O sambista também encontra Maurício, que se mostra preocupado com a intromissão do músico na relação entre os dois. Maurício então o apresenta ao cantor negro Alaor da Costa (Zé Kétti) e propõe uma parceria a três como condição para lançar *Mexi com ela*. Espírito não se mostra feliz com a ideia de dividir sua própria composição, mas acaba aceitando em troca de dinheiro, pois se encontra numa situação financeira instável e precária. É então convencido a tentar emplacar no mercado fonográfico com esse samba, antes de tentar o sucesso individual.

Na festa de batismo do filho de Adelaide, os convidados sintonizam a emissora e ouvem felizes *Mexi com ela*, na voz de Alaor da Costa. Mas, para o espanto de todos, quando a música termina Espírito não é creditado – Maurício e o cantor são os únicos autores citados pelo locutor. Ademais, como nota, o sambista Alaor deturpou o ritmo do partido-alto para um bolero. Gracinda, Figueiredo e o compadre

revoltam-se e incentivam Espírito a protestar na rádio. Adelaide, decepcionada com o novo companheiro, com quem esperava ascender socialmente, o critica porque não tem "nem dinheiro, nem gaita".

A trama se inverte e os sonhos de Espírito caminham para a tragédia. Sua relação com Adelaide estremece, ainda mais com o retorno inesperado de Norival, que logo na chegada rouba a venda de Figueiredo. Para piorar a situação, o compositor precisa ceder às pressas sua casa, quase pronta, aos irmãos de Honório, que foram desalojados. Adelaide vai embora. Maurício enrola mais uma vez Espírito e, em troca de dinheiro, consegue que o sambista assine um termo que retira sua autoria de *Mexi com ela*. Ao voltar para casa sem os direitos pelo samba, é surpreendido com partida de Adelaide e por um bando de moleques que assassina Norival por vingança. Diante da morte do filho, apenas a criação do samba *Fechou o paletó* consegue dar-lhe alento e força para continuar a busca de reescrever sua história, como se os versos e refrãos lhe servissem de projetor aos sonhos futuros. Maurício vai ao enterro para convencer Espírito a assinar outros termos e logo se interessa pela música, mas dessa vez Espírito se revolta, o derruba e diz: "não, Maurício! Esse samba... esse samba é só meu, eu vou gravar ele sozinho e há de ser com a Ângela Maria!".

No dia seguinte, Espírito encontra a cantora dando autógrafos aos fãs na emissora de rádio e cria coragem para falar com a diva, que interpreta seu samba com grande entusiasmo e interesse. Numa das cenas mais emblemáticas do filme, começa a cantar e batucar *Fechou o paletó* numa caixa de fósforo, enquanto ela escuta, tomando café. Num jogo de olhares entre Ângela Maria e Espírito, em campo-contracampo, *plongée* e *contra-plongée*, e em plano aberto mostrando os fãs ao redor da dupla, a cantora aos poucos se deixa envolver pela música, ouvindo o sambista e lendo a letra no papel amassado que ele lhe entregara. Ela mexe a cabe-

ça e os ombros em ritmo de partido-alto, chega um violonista na hora, compõe-se o arranjo. Espírito cresce em sua interpretação, a cada verso, na mesma proporção que os fãs da diva, que estão a sua volta, também se animam. A câmera fecha no rosto de Espírito outra vez e ouvimos a voz de Ângela Maria cantar o verso e o refrão: "céu estrelado, lua prateada, muitos sambas, grande batucada, o morro estava em festa quando alguém caiu, com a mão no coração sorriu, morreu Malvadeza Durão, o criminoso ninguém viu". Numa montagem vertical, que justapõe som e imagem, ouve-se Ângela Maria cantando, e sua voz contraposta ao rosto de Espírito, que modula a sua alegria abrindo o sorriso na cadência do samba, seus olhos, sobrancelhas, a musculatura da testa e todo o seu corpo movem-se no ritmo da canção expressando a satisfação por vislumbrar que seu sonho voltava a se realizar. Nota-se, que em toda essa sequência Grande Otelo quase não pisca, olhando para Ângela Maria, balanceando suas pupilas e enfatizando os termos da letra da música.[14]

Ângela Maria considera a composição "fabulosa" e pede para Espírito trazer a música em partitura de piano. Desprovido de meios para transpor seu conhecimento para a pauta musical, Espírito vai à casa de Moacyr, para pedir-lhe ajuda. O violinista recebe-o de maneira entusiasmada e o apresenta a três amigos intelectuais como "o maior sambista vivo". Espírito dá uma canja com *Fechou o paletó*, que eles apreciam, com olhares analíticos e sem ceder os seus gestos ao som, mantendo as mãos cerradas entre si. Logo, começam a discutir a característica estética da música e a possibilidade de fazer um balé com suas composições, sem "estilização". Chega uma amiga de Moacyr, revoltada com a montagem de uma peça teatral, e os intelectuais esquecem do samba. Espírito, des-

14 Manter os olhos abertos em toda uma sequência em close é uma estratégia dos atores e atrizes, justamente porque isso fortalece a atenção do espectador no ator (BORDWELL, 2013).

locado na conversa, no canto do sofá, resolve partir. Moacyr vai atrás dele e pede que volte outro dia para escrever a partitura do samba.

Em direção à Central do Brasil, Espírito pega o trem de volta para a zona norte. As mesmas cenas que iniciam o filme de dentro do vagão são repetidas, mas agora intercaladas com a imagem de Espírito, que compõe um outro samba a partir da conversa que ouviu dos passageiros. A intenção de Nelson Pereira dos Santos nessa sequência é convidar o espectador, agora ciente da história de Espírito, a rever as mesmas cenas, na perspectiva do compositor, que viaja pendurado na porta do trem lotado, até que cai nos trilhos. O *flashback* fecha o ciclo e voltamos ao registro do presente: em câmera subjetiva, vemos Moacyr e Honório observando se Espírito dá algum sinal de vida após a operação de emergência para salvá-lo. São os últimos sinais do sambista, que sucumbe.

Na última cena do filme, Moacyr e Honório caminham cabisbaixos numa rua escura. Moacyr levanta a cabeça abre a boca e fecha, hesita e pergunta: "você conhece os sambas do Espírito?". Honório diz: "um pouco [...] se você quiser podemos ir lá no morro muita gente conhece alguns sambas de Espírito". "Alguns..."; "uns três ou quatro, os melhores".

Se nas chanchadas o uso da justaposição entre campo e contracampo, câmera objetiva e subjetiva é escasso, utilizado apenas na troca de olhares entre casais apaixonados, ou para introduzir um número musical, em *Rio, Zona Norte* tais recursos são centrais e aplicados de modo radical para coligir visões e posições diferentes entre as personagens. Nesse jogo dialógico, inclui-se o espectador, que é convidado a ver em vários momentos a realidade na altura dos olhos de Espírito, em *contra-plongée*, e na altura daqueles que o veem – como Maurício, Moacyr e Ângela Maria, entre outros personagens mais altos –, em *plongée*. No cinema clássico, esses enquadramentos de baixo para cima são empregados para engrandecer e o de cima para baixo, para dimi-

nuir. Nelson Pereira dos Santos vale-se desse mecanismo para destacar as desigualdades sociais entre as personagens: aqueles que detêm os meios para estabelecer-se nas emissoras de rádio e o sambista do morro, destituído de capital simbólico, social e cultural para tanto.

Como analisa Mariarosaria Fabris (1994), o *contra-plongée* e o *plongée* são articulados, em *Rio, Zona Norte*, respectivamente às câmeras subjetiva e objetiva. O uso alternado desses recursos se desvelaria um nível narrativo em que Nelson Pereira discute a relação entre uma *História oficial* e uma *história subterrânea* da população das periferias do Rio de Janeiro, no quadrante norte da cidade (FABRIS, 1994, p. 190). Por um lado, a câmera objetiva que olha Espírito do alto e narra o enredo no tempo presente, isto é, no desenrolar do socorro do sambista, mostra a cada sequência como aqueles que o auxiliam – do morador de rua ao policial e os médicos – o veem como um "pingente", "sem nome e documento" (nos termos do próprio filme). Por outro, o *flashback* inicia-se com a câmera subjetiva, de baixo, que transforma o "pingente" em "pessoa", com identidade e uma rede de relações (DA MATTA, 1997). Noutros termos, Nelson Pereira dos Santos lança mão dos princípios formais para contrastar a História com "h" maiúsculo, que resume-se aos registros de óbito do Estado e manchetes de jornais, que dizem: "um pingente morre nos trilhos do trem". O contraste é mobilizado por meio daquilo que Fabris denomina "história subterrânea", ou seja, a história do ponto de vista de um compositor, portador de uma "cultura autêntica e sem estilização", segundo o filme.

Os planos de conjunto, quando Espírito está entre Moacyr e sua esposa ou amigos, sinalizam, no meneio de cada intérprete, proximidades e distanciamentos, o olhar de aprovação, de desdém e a contemplação analítica da classe média em relação ao sambista do morro. Há todo um jogo nos enquadramentos, que articulam uma visão de estrutura social

internalizada na forma do filme e na interpretação dos atores. Os *close-ups* em Espírito não são apenas um meio de colocar o personagem no centro da narrativa, mas um espaço aberto para que, a partir do seu gestual, Grande Otelo expresse todo conflito social inscrito em seu personagem.

Grande Otelo aproveita ao máximo esse espaço, ao cadenciar com cuidado toda a série de emoções de seu personagem no decorrer do filme: alegria, seriedade, paixão, tristeza, alívio e tensão, encarnados no retesar de sua musculatura, no movimentar pesado dos braços em momentos dramáticos e na soltura de seus gestos em situações de conforto e felicidade.

Os enquadramentos abrem espaço para que Grande Otelo exercite sua verve dramática, pouco comum nos filmes em sua trajetória até então. Dos títulos que encenou antes de *Rio, Zona Norte*, conta-se nos dedos de uma mão aqueles que permitiram um grau similar de expressão dramática ao ator: *Moleque Tião* (1943), *Também somos irmãos* (1949) e *Dupla do barulho* (1953),[15] os dois primeiros dirigidos por José Carlos Burle e o último por Carlos Manga. É, pois, no interstício do diálogo cineasta-intérprete, que Nelson Pereira dos Santos se revela um grande diretor de atores e que Grande Otelo expõe sua atuação singular, fazendo jus ao parco espaço que o campo cinematográfico lhe forneceu para interpretar um papel de modo a extrapolar aquilo que se esperava para os atores negros.

É conhecido e evidente o diálogo entre as primeiras produções de Nelson Pereira e o *Neo-Realismo* italiano. Note-se que, antes de *Rio, Zona Norte*, o cineasta foi criticado por *Rio, 40 graus* (1955); para Alex Viany, ele teria negligenciado a tradição cinematográfica local, como mostra Fabris (1994). É importante perceber que mesmo *Roma, cidade aberta* (1945), de Roberto Rossellini, obra inaugural do *Neo-Realismo*,

15 Para uma análise desses filmes, ver Hirano, 2013b.

ligava-se à cultura popular italiana ao escalar Anna Magnani e Aldo Fabrizi, ambos artistas renomados no teatro de variedades e em filmes de sucesso nos anos 1930 e 1940 (FABRIS, 1994). Logo, em reação à crítica, em *Rio, Zona Norte* o diretor procura conectar-se também à produção realizada no Brasil de então, ou seja, as chanchadas e o *Realismo Carioca* de Alex Viany, Alinor Azevedo e Burle (FABRIS, 1994). A eleição de Grande Otelo como ator principal, a trama com números musicais e o fato de uma das locações ser uma emissora de rádio, apontam para uma conversa manifesta com a produção carioca anterior.

No entanto, *Rio, Zona Norte* produz uma referência radicalmente crítica à chanchada e à indústria fonográfica que a sustenta. De modo similar ao que ocorre em *Abismo de um sonho*, de Fellini (1952), em que uma fã se desilude com seu herói de fotonovelas quando tem a chance de conhecê-lo pessoalmente, Nelson Pereira dos Santos faz uso das cenas musicais e da rádio para mostrar sua dimensão ideológica no sentido marxista: busca produzir uma imagem condizente com a realidade dos meios de produção. Nesses termos, o mito do sucesso inesperado das pessoas das classes baixas, construído pelas rádios e pelas chanchadas, revela sua faceta mais dura em *Rio, Zona Norte*: mesmo que talentoso, Espírito não dispõe dos meios e capital necessários para emplacar suas composições e, por isso, é espoliado até a desintegração total de sua família e sua própria morte trágica. Se nas chanchadas as personagens de Grande Otelo logravam êxito via golpes de sorte e malandragens, agora acontecia o inverso: mais do que mostrar o precipício de um sonho, Nelson Pereira dos Santos declara o fim iminente do "samba autêntico". Na voz lacônica de Honório, emerge ao final a referência a apenas "três ou quatro sambas" de Espírito conhecidos no morro. Espírito, aliás, é avesso à malandragem e aos golpes de sorte, de modo que estes não se apresentam como meios viáveis para alguém como ele.

Em termos musicais, há uma contraposição entre o samba de partido-alto, criado nos morros, tendo como instrumento principal as caixas de fósforos, e os arranjos orquestrados das rádios, que transformavam composições como *Mexi com ela* em boleros. Em tempos anteriores, Orson Welles buscara explorar o mesmo tipo de contraste em *It's all true*, com vistas a mostrar a diversidade do carnaval, mas também as segregações existentes (BENAMOU, 2007; STAM, 2008; HIRANO, 2013 e 2016). No entanto, em *Rio, Zona Norte* a oposição entre um tipo de arranjo e outro ganhava sentido dialético, tornando-se uma formalização sonora para as lutas de classe.

Nelson Pereira dos Santos não se contentou em fazer um retrato esquemático da sociedade, descarnado de qualquer relação visceral. Ele baseou todo o argumento e o roteiro do filme em longas conversas com Zé Ketti, amigo desde as filmagens de *Rio, 40 graus*, com quem dividia o apartamento na época. Foi o sambista quem lhe comentou o sistema de venda de canções. Além disso, o diretor viveu no morro durante alguns meses a fim de melhor captar as particularidades daquele contexto para o filme (SALEM, 1987).

Penso que *Rio, Zona Norte* compõe de maneira complexa a intersecção entre raça e classe. Não se trata apenas de uma representação do negro como povo bom, generoso e ingênuo,[16] pois em todas as classes retratadas, há personagens bons e maus, lineares e multidimensionais.

Espírito é talentoso e de boa índole. No decorrer da trama, é ludibriado por Maurício, mas desenvolve uma consciência da exploração, muda de estratégia e consegue, por conta própria, apresentar sua canção a Ângela Maria. Dessa maneira, o personagem é distinto daqueles vividos pelo ator nas chanchadas, mais próximos da definição de malandro de Antonio Candido: tipos esvaziados de *lastro psicológico*,

16 Vide, a tal respeito, Carvalho (2005).

caracterizados *apenas pelos solavancos do enredo* (CANDIDO, 1993, p. 23), oscilando entre a ordem e a desordem. Em *Rio, Zona Norte*, são as experiências da vida que agregam novas características à personagem.

A película também faz outro uso da dimensão corporal de Otelo, diferente daquela empregada pelas chanchadas: a baixa estatura e o rosto arredondado, mostrados com frequência em primeiro plano, favorecem a identificação e certa comiseração do público com relação a Espírito. Tais predicados não são empregados para infantilizá-lo, pois a composição de seu personagem é cercada de elementos que lhe dão integridade e maturidade: Espírito não é apenas pai, mas também padrinho, preocupa-se com o destino do filho e faz companhia para a afilhada, Gracinda. Como notou Robert Stam (2008), é quase inexistente a figura do pai negro nos filmes hollywoodianos e brasileiros. A construção de um personagem complexo também se expressa no projeto de vida de Espírito: ele pretende ter uma casa e negócio próprio para conseguir a tão esperada guarda do filho, de modo que o sucesso de seus sambas significa mais um meio para a realização de um sonho factível.

A construção do filme expressa um modelo de estrutura social em que Espírito tem pouca margem de negociação, destituído de capital social e econômico o compositor é quase obrigado a entregar seus sambas a Maurício. Tal construção, contudo, não retira a margem de agência da personagem, que reluta em dividir suas canções – o que só aceita fazer mediante as pressões financeiras. Mais do que ingenuidade, ou ausência de característica psíquica fixa, é a própria desigualdade social que obriga o sambista a tomar tal atitude.

O cantor Alaor da Costa é o simétrico inverso de Espírito. Ambos são negros, de tez escura, mas o primeiro se integra à indústria cultural e, em parceria com Maurício (de pele clara), rouba os sambas do compositor do morro. Quando Espírito entra em seu camarim, Alaor sequer

estende a mão para ele. Ao mostrar dois personagens da mesma cor, em posições tão diferentes na estrutura de classes e no campo cultural, Nelson Pereira dos Santos enriquece seu retrato realista, despojando-o de essencialismos, estereotipia racial e evitando relações metonímicas entre cor e índole dos personagens.

Igualmente, os moradores da assim chamada Zona Norte se distinguem tanto nas características étnico-raciais quanto nos valores morais. Honório, Gracinda e Figueiredo são brancos e todos solidários entre si. A esposa de Figueiredo e Adelaide são pardas. A primeira, generosa; a segunda, interesseira. Norival e o filho de Adelaide são negros. No bando que assassina o filho de Espírito, há um menino branco, um preto e um pardo. Além de matarem gente da própria classe social, eles roubam Espírito. Não há, portanto, apenas um retrato condescendente do povo: há conflitos e disputas internas, que solapam o próprio estrato econômico.

Assim, se há um certo determinismo no longa-metragem, ele se escora na estrutura de classes. Mas tal procedimento não se desenvolve de forma caricatural. Entre aqueles que trabalham na rádio, há os de má índole, Alaor e Maurício, mas também os de boas intenções, como Moacyr e Ângela Maria. No entanto, Nelson Pereira dos Santos critica o paternalismo do violinista e da diva do rádio com relação a Espírito. De acordo com o filme, ambos procuram ajudar o sambista, mas não conseguem despojar-se da própria posição de classe e ver as reais condições do compositor. Moacyr, por exemplo, pergunta qual o seu telefone, mas não percebe que esse é um bem material escasso na periferia, que ele não possui; e o convida para passar na rádio e em sua residência, mas tampouco nota que o preço do deslocamento da Zona Norte para a região central custa um dia de trabalho do sambista. Ângela Maria, por sua vez, entusiasma-se com *Fechou o paletó*, mas é incapaz de perceber que Espírito não tem meios para transpor sua música para

a partitura. Assim, ninguém se salva na pequena burguesia de *Rio, Zona Norte*. Entre o povo, apesar das gangues, há formas de solidariedades inexistentes nas classes média e alta.

O desenho da estratificação social no longa-metragem de Nelson Pereira mostra aquilo que Marcelo Ridenti identifica nas manifestações de esquerda, em meados da década de 1950 e nos anos 1960 e 1970, a saber, um *romantismo revolucionário*:

> buscava no passado elementos para a construção da utopia do futuro. Não era, pois, um romantismo no sentido da perspectiva anticapitalista prisioneira do passado, geradora de uma utopia irrealizável na prática. Tratava-se de romantismo, sim, mas revolucionário. De fato, visava-se resgatar um encantamento da vida, uma comunidade inspirada no homem do povo, cuja essência estaria no espírito do camponês e do migrante favelado a trabalhar nas cidades – como fica claro nas palavras do cineasta Nelson Pereira dos Santos: 'Naquela época, a favela era um ambiente semi-rural. Você pode reparar no filme [Rio, Zona Norte] que todas as casas têm um espaço, não estão grudadas umas nas outras. A maioria das casas tinha um quintal, com alguma criação, uma hortaliça. As pessoas estavam reproduzindo condições de existência que tinham no campo, fora da cidade. [...] Não se tratava de propor a mera condenação moral das cidades e a volta ao campo, mas sim de pensar – com base na ação revolucionária a partir do campo – a superação da modernidade capitalista cristalizada nas cidades, tidas no final dos anos 60 (RIDENTI, 2000, p. 25).

Tendo essa perspectiva em mente, é possível enriquecer ainda mais a interpretação de *Rio, Zona Norte*. Por um ângulo, a pequena

burguesia, mesmo a intelectual, é paternalista e alienada – por exemplo, aquela caracterizada pela personagem de Moacyr e seus amigos. Por outro, no desfecho do filme cabe ao violinista – que durante toda a trama postergou a ajuda a Espírito, pois estava muito ocupado com os caprichos do seu meio – resgatar os "três ou quatro sambas" do compositor. O filme termina com a insinuação de que ele quiçá poderá criar uma arte revolucionária, sem, no entanto, suplantar a possibilidade de cair na estilização, que tanto repudia. As ambiguidades de Moacyr aprofundam seu lastro psicológico: ele próprio é um alterego de Nelson Pereira dos Santos, com quem o diretor se identifica e, ao mesmo tempo, alguém que ele confronta. Dessa maneira, o cineasta joga a responsabilidade de alavancar a "cultura autêntica" para mover a história sobre sua própria classe. Mas também hesita, pois não tem certeza se esse é o caminho certo para a utopia. O epílogo condena Moacyr por ter perdido a chance de aprender com o compositor em vida. Contudo, também abre caminho para que ele faça algo com as canções do sambista. Mas além de arrogar para sua própria classe um papel transformador, Nelson Pereira inverte de modo sugestivo a relação entre intelectual e povo, como a alcunha do personagem de Grande Otelo sinaliza: Espírito da Luz Soares é "um nome escolhido a dedo, pois na umbanda, o Espírito da Luz é um espírito superior, mais puro, que comanda os espíritos sem luz –, com sua morte agônica, a dar a Moacyr a consciência da urgência dessa operação de resgate e integração" (FABRIS, 1994, p. 197).

Com *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte*, ao fazer um retrato crítico sobre a indústria cultural – seja a fonográfica, em termos diegéticos, ou a cinematográfica, no uso da linguagem –, Nelson Pereira estabelece a figura do cineasta engajado, de esquerda, que tornará o cinema uma forma privilegiada de diagnóstico das contradições do capitalismo

periférico e, quiçá, de sinalização de caminhos para a utopia, transformando os termos e hierarquias no campo cinematográfico brasileiro.

Os realizadores de cinema até então, tais como Adhemar Gonzaga, Humberto Mauro, Ruy Costa, Luiz de Barros, José Carlos Burle, Alinor Azevedo, Moacyr Fenelon, Alex Viany e Carlos Manga – e mesmo diretores da *Vera Cruz*, como Alberto Cavalcanti e Lima Barreto –, entre outros, têm cada um a seu modo um objetivo, por assim dizer, nacionalista e comercial, para a produção cinematográfica. Todos almejam que o cinema brasileiro seja capaz de revelar a face que consideram verdadeira do país. Alguns, como Humberto Mauro, Carlos Manga, Cavalcanti e Barreto, com maior conhecimento da técnica cinematográfica clássica do que outros. Entre eles, Moacyr Fenelon, Alinor Azevedo e Carlos Burle, fundadores da *Atlântida*, mas também Humberto Mauro, ganham relevância ao buscar um retrato digno das classes populares, por vezes estabelecendo aproximações com a imagem cunhada pelo Partido Comunista. Entretanto, não perseguem uma teleologia da história, nem procuram dar vazão ao diálogo entre forma e conteúdo, como o faz Nelson Pereira dos Santos. Não que este cineasta não nutrisse ideais nacionalistas, mas seu cinema é fruto do projeto de resgatar um "Brasil autêntico", transformando não apenas o campo cinematográfico, mas também as estruturas sociais do país, rumo a uma sociedade mais igualitária e justa. Se os demais buscavam "descobrir" o Brasil, apostando em qualidades que o tornassem distinto como nação e coerente com o *status quo* vigente, Nelson Pereira procurou em seus primeiros filmes uma "brasilidade" capaz de propiciar a revolução socialista – uma "brasilidade revolucionária", como define Ridenti, que apostava "nas possibilidades da revolução brasileira, nacional-democrática ou socialista, que permitiria realizar as potencialidades de um povo e de uma nação" (RIDENTI, 2010, p. 10).

Ao unir engajamento político e cinema, Nelson Pereira dos Santos consegue reunir à sua volta jovens também ligados à esquerda, que se tornam expoentes do *Cinema Novo*, dando continuidade e renovação a suas ideias por meio de um projeto mais ambicioso, em que elas foram a pedra de toque fundamental. Não obstante, o êxito de Nelson Pereira pode compreender-se na medida em que, em pleno pós-Segunda Guerra Mundial – o período democrático de 1945 a 1964 –, é capaz de sintetizar, em sua direção cinematográfica, condições sociais e culturais bem diversas da geração que o antecedeu.[17]

A recepção de *Rio, Zona Norte*: elogios e críticas a Nelson Pereira dos Santos e Grande Otelo

Financiado com a bilheteria de *Rio, 40 graus* e com verba da Columbia, *Rio, Zona Norte* tem algumas sequências realizadas nos estúdios da Flama e artistas de sucesso no elenco, como Grande Otelo e Ângela Maria. Apesar disso, a produção era independente, como fica indicado nos créditos do filme, encabeçados pelo próprio diretor. Malgrado o apoio técnico, as condições continuam precárias. O aluguel do estúdio não é barato e as películas virgens são escassas demais para gastá-las com ensaios do elenco.

Lançado ao final de 1957, o filme tem pouca bilheteria e divide a crítica entre aqueles que atacam a utilização de imagens em estado praticamente bruto e outros que reconhecem o valor do filme frente à produção das chanchadas. Grade Otelo ganha destaque em quase todas as críticas. Na *Tribuna da Imprensa*, o crítico diz: "Autor instintivo, quase sem treinamento pré-direcional [...], inspirado no Neo-Realismo italiano, mas sem a maturidade dos bons cultores do movimento [...]"

17 Faço uma análise pormenorizada da trajetória de Nelson Pereira dos Santos, no Capítulo 6 de minha tese de doutorado. Ver Hirano (2013b).

(apud SALEM, 1987, p. 136). Paulo Emílio Salles Gomes escreve uma crítica similar em *O Estado de S. Paulo*, mas reconhece a poesia de uma sequência interpretada por Grande Otelo:

> Nelson Pereira dos Santos foi talvez vítima da ilusão de que esse estilo [neo-realista] o dispensasse da necessidade laboriosa de estilização e da procura cuidadosa das convenções mais adequadas aos seus propósitos. Ele simplesmente dispôs numa certa ordem os materiais, quase em estado bruto [...]. Essa fita fracassada contém momentos que, bem estudados, poderão provocar uma tomada de consciência sobre as sutis e misteriosas exigências do cinema e contribuir para o desenvolvimento da tendência neo-realista brasileira. Penso sobretudo na sequência em que o personagem interpretado por Grande Otelo acorda, levanta-se, faz a toalete e recebe a noiva. [...], os movimentos do ator, as palavras que troca com a noiva, o comportamento com a criança e sobretudo a extraordinária presença táctil dos objetos de uso corrente ou da ornamentação humilde do barracão, criam uma harmonia interior e comunicam uma doçura que conferem a essa sequência modesta uma consistência artística rara no cinema brasileiro. (GOMES, 1982 [1958], p. 351-352)

O crítico de *A Noite*, Van Jafa, ao contrário de Paulo Emílio, considera a montagem do filme de "linguagem difícil para o espectador comum, critica a carência de dramaticidade, mas arremata: Rio, Zona Norte tem a melhor e mais autêntica qualidade que um filme pode ter: É CINEMA" (JAFA, 1957, p. 3-6). Em relação a Grande Otelo, este comentarista afirma apenas que "está bastante convincente" (JAFA, 1957, p. 3-6). O crítico Alberto Shatovsky rechaça o filme, mas elogia o protagonista dizendo: "o que se extrai de *Rio, Zona Norte* é praticamen-

te o personagem e o intérprete Grande Otelo. O personagem válido como figura de um quadro social popular. O intérprete, integrando-se perfeitamente no personagem, numa demonstração cabal de que é um dos mais sensíveis atores brasileiros" (apud FABRIS, 1994, p. 198).

O *Diário carioca* concorda com os que dizem que o filme apresenta deficiências na captação de som e composição de algumas cenas, mas também faz a mais elogiosa dentre as críticas recebidas pelo longa:

> Três méritos não podem ser negados ao diretor Nelson Pereira dos Santos, como produtor-argumentista-diretor (portanto o autor do filme), nesta segunda experiência procurando levar para o cinema um tema de sensível correspondência com a realidade carioca: que ele conseguiu dar autenticidade física e psicológica aos tipos que criou; que conseguiu, através de um ritmo propositadamente lento, integrar os personagens do drama narrado no ambiente de pessimismo ao qual reagem com otimismo peculiar aos que estão acostumados a sofrer; e que, elaborando a crônica sofrida de um compositor que só a custo conseguiu sucumbir às circunstâncias adversas que a vida lhe reservou, enfrentou o risco de desagradar a plateia como protagonista, não colocando um galã propício à fácil sensibilização do grande público. [...]. O grande ator negro, Otelo, tem nesta interpretação simultaneamente a maior da sua carreira no cinema e a maior interpretação de um ator no cinema brasileiro. Controlado e dócil à direção, mas sobretudo espontâneo e sensível por natureza e devoção, está exato no mínimo detalhe, do gesto à palavra e à expressão. Particularmente nos momentos em que contracena com Jece Valadão ou Paulo Goulart, atores também profissionais como ele, o filme começa a crescer. (OTTONI, 1957, p. 7, grifos meus).

O primeiro ponto a destacar nessa crítica é a denominação de Nelson Pereira dos Santos como "autor" do filme, termo cunhado pela *Nouvelle Vague* para designar cineastas que, dentro ou fora da indústria cinematográfica, mantêm, de um filme para outro, uma *mise-en-scène* própria, ou seja, uma maneira idiossincrática de dispor e enquadrar os elementos em cena. Longe do padrão industrial dos filmes de Hollywood, da Cinédia e da Sonofilmes, em que as funções de diretor, argumentista e produtor são enquadradas em princípios de produtividade na divisão do trabalho, nos filmes de Nelson ele assina todas as etapas, inclusive a montagem. A crítica do *Diário* também difere das anteriores ao reconhecer que o cineasta optou, por conta e risco, por escalar um não galã, evitando o uso de um recurso que seria mais *propício à fácil sensibilização do grande público*. Grande Otelo conquista a simpatia da plateia por meio de outros predicados – em geral, em papéis cômicos – e, aos olhos do cinema do período, seu talento para o drama não era visto como um chamariz de bilheteria. Por fim, o crítico, assim como fizera Paulo Emílio, reconhece uma interpretação de gestual poético do ator principal.

Segundo Fabris, o próprio Nelson Pereira dos Santos destaca o papel fundamental de Grande Otelo, conforme menciona a epígrafe neste artigo, a ponto de "atribuir-lhe a parceria na realização do filme" (SANTOS, 1957 apud FABRIS, 1994, p. 198).

Otelo faz um papel singular em *Rio, Zona Norte*, distanciando-se de estereótipos das chanchadas e assumindo novas dimensões com relação a *Também somos irmãos* e *Amei um bicheiro*. Como mencionado outrora, ele é pai, padrinho e homem honesto, de maturidade inexistente em seus papéis anteriores. No decorrer da trama, o ator modula alegria e tristeza, esperança e decepção em gestos sutis, num crescendo de enorme dramaticidade. A personagem de homem maduro, entretanto, não desbanca sua *persona* de moleque malandro e Otelo conti-

nua, até a década de 1960, fazendo papéis que reforçam esse tipo nas chanchadas, ao lado de Ankito. De modo análogo, seu reconhecimento pelo Cinema Novo, em 1968, virá por meio de uma *persona* similar, reatualizada em *Macunaíma*.

A destreza de Grande Otelo na interpretação de Espírito se torna mais marcante quando lembramos que o ator só foi conhecer o samba carioca aos 17 anos, momento em que passou a atuar como malandro e sambista nas peças da Companhia de Teatro de Revistas de Jardel Jércolis. Conforme é possível ver nas críticas da época (DOURADO, 2005; CABRAL, 2007; BRITO, 2011; HIRANO, 2013), levou cerca de dois anos para ele conseguir arrancar palmas da plateia com uma interpretação convincente, após treinos diuturnos e aprendizagem na boemia da Lapa, especialmente no Elite Clube, casa famosa de gafieira no centro do Rio de Janeiro. Não era para menos, Grande Otelo nasceu em Minas Gerais e passou a infância e adolescência na cidade de São Paulo, sob a tutela de famílias brancas abastadas. Na infância, quando fez sucesso na Companhia Negra de Revistas, foi interpretando monólogos e árias – e não como sambista.

Esses dados biográficos de Grande Otelo são importantes ao revelar não apenas o esmero do ator como cantor de óperas e declamador de densos monólogos aos nove anos de idade, desbancando possíveis visões reducionistas, mas também ao mostrar que sua singularidade está em observar, aprender e encarnar de forma sem igual outros modos de vida diferentes do seu.

As críticas de jornais ao *Rio, Zona Norte* coroam a interpretação de Grande Otelo, que desponta como um dos maiores atores do Brasil. Mas depois desse filme, demora para o ator ser aclamado novamente. A dívida acumulada coloca Nelson em difícil situação e o diretor vê-se obrigado a retomar o emprego de jornalista de segundo escalão e fazer

documentários encomendados. No entanto, esse filme e, especialmente, *Rio, 40 graus* são reconhecidos pela geração de jovens que dá início ao Cinema Novo. Carlos Diegues (2001) afirma que foi assistindo a *Rio, 40 graus* que ele vislumbrou a possibilidade de ser cineasta. Glauber Rocha é mais enfático, na *Revisão crítica do cinema brasileiro*:

> Assim como eu, naquele tempo tateando a crítica, despertei violentamente do ceticismo e me decidi a ser diretor de cinema brasileiro nos momentos que estava assistindo Rio, 40 graus, garanto que oitenta por cento dos novos cineastas brasileiros sentiram o mesmo impacto. Naquela época não conhecíamos Humberto Mauro; havia dignidade em Nelson Pereira dos Santos; Cavalcanti nos parecia uma estrela distante; Lima Barreto um monstro agressivo e mentiroso; Mário Peixoto um mito. (ROCHA, 2003, p. 103-104)

Glauber considerava *Rio, Zona Norte* mais profundo, tecendo elogios à atuação de Grande Otelo no filme:

> Rio, Zona Norte é dissonante no conjunto, não tem a forma definida de Rio, 40 graus. Mas aí a 'dialética de jornal' evolui para uma penetração mais aguda: o homem brasileiro deixava de ser uma categoria puramente de classe. Homem de classe, mas homem com implicações existenciais. 'Espírito', o sambista de Rio, Zona Norte, vivido excepcionalmente por Grande Otelo, é a pobreza, a ingenuidade, o servilismo e o talento dos negros sambistas da Zona Norte; sonhadores e românticos, sofridos e esmagados pelo império do rádio. (ROCHA, 2003, p. 108)

Mas se *Rio, Zona Norte* ainda dialoga com a cinematografia brasileira anterior, a nova geração tem a liberdade de experimentar outros caminhos, negando qualquer relação com as chanchadas e demais projetos de cinema industrial no Brasil. Artistas vinculados aos musicais carnavalescos e à Vera Cruz, como Grande Otelo, Oscarito, Ankito, Eliana Macedo, Vera Regina, Anselmo Duarte e Ruth de Souza, entre outros, não mais serão escalados por essa nova geração. Apesar dos elogios de Glauber Rocha, Otelo vivencia um período de ocaso no auge do cinemanovismo. Uma nova leva de atores negros, com interpretações diferentes de Grande Otelo, entra em cena: Antonio Pitanga, Zózimo Bulbul, Eliezer Gomes e Luíza Maranhão, entre outros, ganham as telas de cinema, não só como afirmações de uma beleza negra, mas simbolizando uma estética de engajamento na primeira fase do Cinema Novo.

Referências

ALMEIDA, Heloísa Buarque. *Cinema em São Paulo*: hábitos e representação do público (anos 40/ 50 e 90). 1995. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura*: São Paulo no meio século XX. Bauru, SP: Edusc, 2001.

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

AUMONT, Jaques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papirus, 2003.

AUTRAN, Arthur. *O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro*. 2004. 288 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual e Campinas, Campinas, SP, 2004.

BARON, Cynthia; CARNICKE, Sharon Marie. *Reframing screen performance*. Michigan: University of Michigan Press, 2008.

BAZIN, André. *Orson Welles*. Rio de Janeiro: JZE, 2006.

BENAMOU, Catherine L. *It's All True*: Orson Welles's Pan-American Odyssey. Los Angeles: University of California Press, 2007.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas*: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BORDWELL, David. *A Arte do cinema*: uma introdução. São Paulo: Edusp/ Editora da Unicamp, 2013.

BRITO, Deise Santos. *Um ator de fronteira*: uma análise da trajetória do ator Grande Otelo no teatro de revista brasileiro entre as décadas de 20 e 40. 2011. 151f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

CABRAL, Sérgio. *Grande Otelo*: uma biografia. São Paulo: Editora 34, 2007.

CANDIDO Antonio. Dialética da malandragem. In:_____. *O discurso e a cidade*. Rio Janeiro: Duas cidades, 1993. p. 19-54.

CARVALHO, Noel dos Santos. *Cinema e representação racial*: o cinema negro de Zózimo Bulbul. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

COHAN, Steven. *Hollywood Musicals*. New York: Routledge, 2002.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DIEGUES, Cacá. A vocação cinematográfica no Brasil. Entrevista com Cacá Diegues. *Revista Continental*, 01/04/2001. Disponível em: <http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/139.html>. Acesso em: 04 abr. 2013.

DILLON, Josephine. *Modern acting*: a guide for stage, screen and radio. New York: Prentice-Hall, 1940.

DOURADO, Ana Karicia Machado. *Fazer rir fazer chorar*: a arte de Grade Otelo. 2005. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

DYER, Richard. *White*: Essays on race and culture. Londres: Routledge, 1997.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema*: o caso da Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GOMES, Paulo Emílio. Rascunhos e exercícios. In: _____. *Críticas de Cinema no Suplemente o Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra 1982. v. 1.

HALL, Stuart (Org.). *Representation*: cultural representation and signifying practices. Londres: Sage, 1997.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. IMAGENS DE MÁ VIZINHANÇA: Its all true, de Orson Welles, e a desconstrução racial na forma cinematográfica. *Política & Trabalho*, (*On-line*), v. 44, p. 124-143, 2016.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. O olhar oposicional e a forma segregada: raça, gênero, sexualidade e corpo na cinematografia hollywoodiana e brasileira (1930-1950). *Revista Aceno*, v. 2, n. 3, 2015.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. O imaginário da branquitude à luz da trajetória de Grande Otelo: raça, persona e estereótipo em sua perfomance artística. *Afro-Ásia*,

Salvador, n. 48, 2013a. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0002-05912013000200003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 02 dez. 2017. http://dx.doi.org/10.1590/S0002-05912013000200003.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. *Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo*: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993). 2013b. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-14112013-122614/>. Acesso em: 12 fev. 2017.

JAFA, Van. Crítica do filme *Rio Zona Norte*. A NOITE, 27/11/1957, 2ª Caderno p. 3-6.

KULESHOV, Lev. *Kuleshov on film*: writings of Lev Kuleshov. Los Angeles: University of California Press, 1974.

MATTOS, Carlos Alberto. *Cacá Diegues fala sobre os cinco filmes que são faróis de carreira*. Disponível em: <http://www.carlosdiegues.com.br/destaques_integra.asp?idA=122>. Acesso em: 04 abr. 2013.

MCDONALD, Paul. Film acting. In: HILL, John; GIBSON, Pamela Church. *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

OTTONI, Décio Vieira. Cinema: Rio Zona Noite. Diário Carioca, 21/11/1957, p. 7.

PONTES, Heloisa. *Intérpretes da metrópole*. São Paulo: Edusp, 2011.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCHA, Glauber. [1963]. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos*: o sonho possível do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

SOUZA, Ruth de. *Depoimento para posteridade no Museu da Imagem e do Som*. Rio de Janeiro, 27 jun. 1979, entrevista concedida para Neuza Amaral, Jacira Silva, Rui Silva, Alex Viany, José Carlos Monteiro, Salviano Cavalcanti de Paiva.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical*. São Paulo: Edusp, 2008.

LEMBRAR, SENTIR E PENSAR: REALIZAÇÃO E CIRCULAÇÃO DO FILME ETNOBIOGRÁFICO

Alexandre Fleming Câmara Vale[1]
Claudia Turra-Magni[2]

Resumo: No presente artigo, buscamos refletir sobre algumas das consequências heurísticas, éticas e políticas da implicação epistemológica do vídeo na experiência etnográfica. Indagamos sobre seu potencial de agenciamento no que tange à intersubjetividade, à autoria e aos afetos, no processo de realização e circulação de imagens documentais. Partiremos de um filme etnobiográfico e sua recepção, como exemplo de tessitura colaborativa, existencial e afetiva entre a protagonista do filme e sua realizadora, bem como seus efeitos de recepção junto a estudantes de antropologia.

Abstract: In this article we seek to reflect on some of the heuristic, ethical and political consequences of the epistemological implication of the video in ethnographic experience. Investigating the potential of the video when dealing with questions like intersubjectivity, authorship and affections, we intend to unveil some of

1 Professor da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Brasil. Coordenador do Laboratório de Estudos da Oralidade.

2 Professora da Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, Brasil. Coordenadora do Laboratório de Ensino, Pesquisa e Produção em Antropologia da Imagem e do Som (LEPPAIS).

the logic sunderlying the processes of realization and circulation of documentary images. The article focuses on an ethnobiographic film and its reception as an example of a collaborative, existential and affective change between the protagonist of the film and its director, as well as its effects of reception with in anthropology students.

Introdução

Neste artigo, discutiremos a potencialidade do filme na pesquisa etnográfica, a partir das trocas que ele promove, seja durante a sua realização, seja no quadro da circulação destas imagens no âmbito do ensino da antropologia e de diálogos acadêmicos. Tomaremos um filme etnobiográfico e sua recepção como exemplo de tessitura colaborativa, existencial e afetiva entre a protagonista e a realizadora, alunos de antropologia e os coautores deste artigo. Buscamos, assim, refletir sobre algumas das consequências heurísticas, éticas e políticas da implicação epistemológica do vídeo na experiência etnográfica, indagando sobre seu potencial de agenciamento no que tange à intersubjetividade, à autoria e aos afetos, no processo de realização e circulação de imagens documentais.

Se Geertz (2001) está correto ao se referir ao trabalho de campo como uma "experiência completa", seria possível que ela atinja certa maturidade quando investida da estética do processo documental, pensado em termos da recepção e transmissão da experiência etnográfica? Poder-se-ia, ainda, pensar que nas discussões em torno do lugar situado (política de posição) daquele ou daquela que descreve culturas, a construção da empatia e o controle das transferências – fundamentais para o encontro etnográfico – ganhem contornos meta-reflexivos quando mediados pelos procedimentos e processos compartilhados de fabricação, compartilhamento e recepção das imagens? As situações de recepção e apropriação de imagens implicariam em uma transição em

termos de uma autoridade dialógica, para além da monologia inquestionada do antropólogo/a, mais explícita, porque mais acessível, nas experiências de recepção de imagens do que na de textos?

Ora, o estado atual do conhecimento em torno das maneiras como os espectadores e espectadoras respondem a um filme etnográfico, destaca Jay Ruby (2000, p. 181-182) é bastante limitado e, em si mesmo, uma tarefa difícil. Somente nos últimos trinta anos, quando algumas teorias da recepção tornaram-se populares na antropologia, é que o lugar do espectador e/ou leitor passou a ser considerado como uma tarefa válida de investigação. A opinião doutra sobre a recepção, destaca o autor, oscilou entre enxergar espectadores e espectadoras como entidades passivas, ou seja, vítimas de mensagens hegemônicas e opressoras, ou de representá-los/as como únicas entidades responsáveis pela construção de significados.

Na busca de aprofundar estas questões, discutiremos sobre os avanços que as premissas da recepção, pensadas em termos de compartilhamento e dialogia, aportaram à Antropologia. Em seguida, abordaremos um caso empírico, fruto de uma pesquisa de doutorado (MAGNI, 2011), por meio de uma experiência etnobiográfica, realizada em uma Oficina de Vídeo para pessoas sem-domicílio fixo na França, da qual resultaram dois filmes colaborativos: *A Oferenda*, de autoria de uma participante desta Oficina, e um metavídeo, *A Oferenda de Sabiá*,[3] de autoria da antropóloga (co-autora deste artigo). Este segundo filme, apresentado a um público acadêmico brasileiro, no contexto do ensino introdutório à Antropologia, fornecerá elementos para refletirmos sobre a recepção e apropriação de imagens etnográficas. Trata-se aqui de pensar em que sentido o trabalho colaborativo no filme etnobiográfico possibilitou-nos problematizar experiências políticas e afetivas de

3 Acessível em: <https://vimeo.com/108809610>.

recepção e aprendizado, para além da "fé tocante" do antropólogo e da antropóloga.

Antropologia compartilhada, circulação, restituição e estética da recepção do filme etnográfico

A pesquisa colaborativa, a restituição e a recepção de achados etnográficos constituem processos que emergiram em resposta às exigências éticas e políticas das experiências de pesquisa, na esteira dos debates teóricos sobre a crise da autoridade e da representação em antropologia (CLIFFORD; MARCUS, 1986). O método colaborativo tornou-se uma condição incontornável da antropologia acadêmica e aplicada. Seus antecedentes históricos remontam à proposta rouchiana de uma "antropologia compartilhada" e, especialmente no caso da antropologia visual, sinalizam para um tipo de conhecimento sobre a alteridade que não se expresse apenas ou fundamentalmente pela palavra escrita, mas que, tomando o trabalho de campo como uma atividade coletiva, implique na observância dos processos participativos de "representificação" (MENEZES, 2004) e reflexividade dos grupos e indivíduos/personagens (pensados aqui em termos etnobiográficos) concernidos na pesquisa imagética.

O empenho colaborativo tem contribuído de forma decisiva, seja na multiplicação de projetos de restituição para os interlocutores da pesquisa e para nossos consortes na academia, seja na difusão de filmes etnográficos para um público amplo e para alunos/as de antropologia em formação, o que foi facilitado pelo acesso crescente às tecnologias da informação e da comunicação. Tal processo, que envolveu estratégias discursivas de identificação de problemáticas de pesquisas, bem como a devolução e transmissão de achados etnográficos (vistos

como "objetos de saber") na forma de textos, imagens e sons, constitui o interesse central do artigo que ora apresentamos.

Figuramos assim três abordagens teóricas do que denominamos de trabalho colaborativo com imagens, o saber, a antropologia compartilhada, a estética da recepção e a restituição, tomadas como abordagens afins e compondo um "cenário de interpelação" (BUTLER, 2007) para a autoridade etnográfica. O esforço colaborativo realizado em *A Oferenda de Sabiá* insere-se nos dois primeiros casos, visto que a restituição almejada tornou-se inviável, como veremos adiante.

Se os antropólogos querem utilizar o filme para transmitir seu conhecimento para outros, como destacou Ruby (2000, p. 181), faz-se necessário aprender mais sobre a construção de significados realizada pelas suas audiências, o que significa conduzir estudos etnográficos sobre a recepção fílmica em Antropologia. Esses estudos afinam eletivamente com uma reviravolta central na experiência estética contemporânea. Canclini (1998), por exemplo, identifica no programa de uma *estética da recepção*, o "giro paradigmático" em nossos empreendimentos atuais de conhecimento. "Analisar a arte", diz o autor, "já não é analisar apenas obras, mas as condições textuais e extratextuais, estéticas e sociais em que a interação entre os membros do campo gera e renova o sentido" (CANCLINI, 1998, p. 151). O autor destaca que os historiadores que analisam a "fortuna crítica" existente nas reelaborações experimentadas por uma obra ou por estilo, como por exemplo, o estilo rouchiano (embora o autor não se refira a tal estilo), "também vêem a arte 'como uma relação: a relação entre um objeto e todos os olhares que tenham sido lançados sobre ele na história' e que o tenham 'transformado incessantemente'" (CANCLINI, 1998, p. 151).

A ideia de uma experiência relacional e de um sentido renovado a partir dos vários olhares lançados sobre uma pesquisa antropológica

textual ou imagética que se encontra no cerne da proposta de uma antropologia compartilhada, bem como na reelaboração ou diálogo desta com a antropologia da recepção e da restituição. Nesse sentido, vale lembrar o trabalho de Paul Henley (2009, p. 318-320) que, referindo-se ao caráter inovador das descobertas de Jean Rouch, falava, por exemplo, do quanto o antropólogo-cineasta regozijava-se quando um filme nascia de outro, ou seja, a partir da "situação de recepção" ou "visionamento" das imagens realizados junto aos seus/suas "interlocutores/as", para falar em termos mais atuais. Certamente não é gratuito também o fato de Henley ter identificado Jean Rouch como uma espécie de "profeta precoce" de algumas das proposições da celebrada reviravolta pós-moderna na antropologia americana e inglesa, especialmente no que tange ao seu interesse pela experiência subjetiva de seus sujeitos, seu ceticismo em relação à objetividade científica e seus métodos autorreflexivos e colaborativos.

Valendo-se da recepção para pensar a teoria literária, James Clifford (1998) ressalta que paradigmas de experiência e interpretação estão dando lugar a paradigmas de discurso, diálogo e polifonia e que tal substituição implica em uma ruptura com o que denomina de "autoridade monológica". Ora, se Clifford está correto ao dizer que a "eficácia de um texto em fazer sentido depende menos das intenções pretendidas do autor do que da atividade criativa de um leitor" (CLIFFORD, 1998, p. 57), podemos dizer que no caso das imagens, a atividade criativa de espectadores e espectadoras mostra-se, não apenas mais acessível do que no texto escrito, mas implica na possibilidade de uma construção dialógica de consenso em torno daquilo que é ou não inteligível ou representável a respeito de um determinado grupo ou indivíduo. Afinal, continua o autor (CLIFFORD, 1998, p. 57) "a multiplicação das leituras possíveis reflete

o fato de que a consciência 'etnográfica' não pode mais ser considerada como monopólio de certas culturas e classes sociais no Ocidente".

Assim, esse giro paradigmático voltado para o leitor ou para o receptor é o objeto central de nossa inquietação no que se refere à estética da recepção, pensada especificamente a partir do filme *A Oferenda de Sabiá*. A perspectiva de uma autoridade etnográfica monológica será colocada em cheque, uma vez que tal recepção, tanto nos efeitos, quanto nas interpelações que suscita, é considerada como "não-controlada" e "multissubjetiva", e ganha coerência através de atos específicos de leitura ou visionamentos imagéticos. Referindo-se à Barthes, Clifford (1998, p. 57) destaca ainda que: "se um texto é uma trama de citações retiradas de inumeráveis centros de cultura, então a unidade de um texto repousa, não em sua origem, mas em seu destino". E é tal destino, pensado em termos de contextos de colaboração, recepção e restituição realizadas entre pares, que abre para a heteroglossia dos vários pontos de vista, trazendo para o centro da cena a intersubjetividade de toda fala. Tais contextos podem fornecer pistas para sair do impasse e sugerir um modelo discursivo de prática etnográfica para além do monologismo, como veremos na experiência da co-autora deste artigo, tanto no momento da produção de seu filme e diálogo com sua interlocutora, quanto na experiência de recepção vivenciada ao exibir esse filme para uma plateia de estudantes universitários de um país diferente daquele onde foi produzido.

A Oferenda de Sabiá: bastidores de um filme etnobiográfico

Com bases nas considerações acima, revisitaremos um dos filmes resultante de uma pesquisa de doutorado (MAGNI, 2011) desenvolvida no quadro dos "Espaços Solidariedade Inclusão" (ESI) de associações parisienses engajadas no "combate à exclusão", a partir de um trabalho de campo de longa duração (entre 1998 e 2002), cujas formas emergiram de

agenciamentos imagéticos de existência vivenciados de maneira compartilhada e em situações específicas de recepção e troca. Como já referido inicialmente, trata-se de um filme realizado no âmbito de uma oficina de vídeo para pessoas ditas "SDF" (*Sans-Domicile Fixe*), em que os participantes apresentavam e desenvolviam seus projetos fílmicos, individual ou coletivamente, sob orientação de um educador social.

A Oferenda de Sabiá foi pensado como um metafilme etnográfico, em que a protagonista, Sabiá, uma bela e eloquente mulher negra de 30 anos, filha de mãe camaronesa e de pai mauritaniano, acolhida nesta associação, projeta e registra as imagens de seu próprio filme, *A Oferenda*, no qual ela representa a doação de seus filhos, falecidos, aos ancestrais, a partir de uma cosmovisão animista. Simultaneamente, em diálogo com a câmera da antropóloga, ela fornece as chaves para a compreensão de seu filme, a ser editado "sem palavras", somente com a trilha sonora a música *Desafinado*, de João Gilberto, a qual ela elege por considerar dissonante as imagens geradas por essa sua primeira experiência com a câmera.

Apesar de seu empenho no projeto e da densidade do encontro etnográfico gerado nessas circunstâncias, Sabiá era pouco assídua na associação e acabou não retornando para editar as imagens, função que foi assumida pela antropóloga, conforme as diretrizes apresentadas pela realizadora, durante a Oficina de Vídeo. Assim, apesar dos inúmeros esforços, não foi possível restituir a ela o seu próprio filme, *A Oferenda*, editado na França, durante o trabalho de campo, tampouco o filme etnográfico, *A Oferenda de Sabiá*, editado no Brasil, quase dois anos após a finalização do doutorado. O que abordaremos aqui, primeiramente, é a dialogia e as trocas estabelecidas nos "bastidores" das filmagens e, posteriormente, a recepção desse filme entre acadêmicos brasileiros.

A noção de etnobiografia[4] ajuda a compreender esse filme colaborativo, assim como iluminar o propósito de Sabiá, declarado na reunião da Oficina de Vídeo da Associação, em que ela manifesta o desejo de que seu projeto tenha um "efeito terapêutico":[5]

> Eu quero me exorcizar, eu acho... Sim é isso! [...] Há um momento, uma etapa da vida, em que se deve fazer uma oferenda, como, por exemplo, quando uma mãe perde um filho. Se ela encara o fato como uma oferenda – a morte dessa criança – ela sofre menos, porque, de fato, esta criança passa a estar em toda parte. Ela é oferecida, ela está lá. Então ela não está morta.

No dia da gravação, realizada na sala da Associação, ela leva vários objetos, através dos quais pretende, em imagens tomadas a partir de câmera na mão, performatizar a doação da filha falecida (posteriormente, ela revela ter perdido duas crianças) aos ancestrais. Sobre uma mesa, ela coloca um tripé de câmera como armação para dispor uma manta amarelo-ouro (indumentária usada pelas mulheres Bambara para que os outros possam "resistir à sua beleza", após darem à luz), e no vão desta estrutura, ela posiciona os seguintes objetos: uma máscara de ce-

4 Inspirado em obras dos cineastas Jorge Prelorán e Jean Rouch, Marco Antônio Gonçalves (2008) discorre sobre a noção de etnobiografia como meio de romper com a dicotomia entre o individual e o coletivo, o sujeito e a cultura, a subjetividade e a objetividade, sem tratar o indivíduo como epifenômeno do social, tampouco situá-lo ideologicamente como centro das sociedades ocidentais. É na construção de um etno-diálogo que não esteja calcado na dualidade entre pesquisador e pesquisado, que se torna possível realizar uma etnobiografia: "produto e construto de uma relação que altera percepções no processo mesmo de sua criação", fruto de uma relação complexa "entre indivíduos situados em suas respectivas culturas, tendo como pano de fundo suas representações culturais sobre a alteridade" (GONÇALVES, 2008, p. 206-207).

5 Todas as transcrições foram traduzidas pela autora deste artigo.

râmica de três olhos, pertencente à sua avó camaronesa, representando os ancestrais; um cinto de búzios, símbolo da natividade no Mali; uma bijuteria em metal em forma de pássaro, tirada de seu colar Dogon, figurando o totem da oferenda, e dois vidros de perfume similares a um corpo humano, da marca *Organza*, de *Givenchy*, sendo um grande e cheio, posicionado de pé, e outro pequeno e vazio, deitado sobre um boné tuaregue azul, evocando a mãe que vela seu filho. Após fazer experimentações com filtros da câmera, Sabiá conclui as filmagens, desmanchando a estrutura sob a manta e fazendo um *travelling* em torno da mesa onde reposiciona alguns dos objetos. Para a câmera da antropóloga, ela declara: "Então eu gostaria que, em imagem, isso fosse transportado, como se eu levasse este *Organza* vazio ao Comodoro", pois "eu perdi um filho, faz três anos, então achei que seria bom oferecê-lo".

> Porque nós somos animistas, cremos nos ancestrais. [...] Por exemplo, na tradição da tribo de minha mãe – ela é *Shomon* – na morte de alguém, de fato não se morre: a gente revive na água. Encontramos todos nossos ancestrais na água.

No restabelecimento da reciprocidade com os ancestrais, representado pela agência destes objetos, animados pelas imagens da câmera, ela resignifica a perda da filha como condição de reequilíbrio pessoal. E afirma:

> É preciso dar, antes de receber. [...] Eu não acreditava nisso e tive que comprovar pela minha própria degradação... (risos) [...] A gente dá, a gente recebe. O sol nos dá sua energia pra que a gente possa viver corretamente, com a boa vitamina de todos os dias. E nós, essa energia, nós a damos também aos outros. E a finalidade, então…, é fazer o bem, é estar bem,

> estar bem consigo pra ficar bem com os outros: é preciso dar – mesmo o mais caro a si próprio – às vezes um filho... [...] Nada nos pertence. Eu aprendi isso quando perdi a Débora. [...] É um pouco fatalista, mas nem tanto assim! Isso ajuda a desdramatizar uma separação, a não sofrer tanto.

Assim, ao narrar a gênese atribuída ao sofrimento que a teria conduzido à condição de "SDF", a perda da filha, e resignificá-la pela cosmovisão animista, este projeto fílmico parece fornecer as condições para que Sabiá atualize sua trajetória de vida, marcada pela ruptura com o sentido da maternidade, valor supremo em sua cultura de origem. Seu relato etnobiográfico, potencialmente transformador, resulta desta experiência compartilhada, inseparável do processo seletivo, criativo, ético e estético, envolvendo construções e modelagens de sua memória em sua relação com os interlocutores e com as intenções imanentes às experiências intercambiáveis do encontro etnográfico.

Através d'*A Oferenda*, Sabiá nos apresenta a "imagetização" da trajetória que a levou à condição de "exclusão social", apoiada em uma narrativa fílmica em que os objetos agenciam o trânsito intercultural e a relação com não-humanos. Ou, dito de outra maneira, o etno-diálogo que Sabiá agencia no momento da produção de suas imagens, sinaliza para a coexistência de duas ordens de subjetivação, uma individualista, própria da sociedade francesa, na qual se insere, e outra holista, passível de reatualizar-se nos vidros de perfume *Organza*, da *Givenchy*...

O projeto de Sabiá, construído a partir de um conhecimento sensível e de uma experiência sensorial com a câmera, transforma o momento da filmagem em evento de superação do luto, na medida em que o filme mimetiza, se sobrepõe ou se confunde com o próprio ritual de passagem de sua filha e de doação desta aos ancestrais, restabelecen-

do o equilíbrio de trocas preconizado por uma cosmovisão ancestral, em meio a uma sociedade laica e excludente. Nesse contexto complexo, tradição e modernidade se confrontam, e o filme não se limita a representar uma realidade, mas a provocar a sua transformação.

Estamos diante de um filme-ritual, que deve seu legado a Os Mestres Loucos, de Jean Rouch. Tanto durante o trabalho de campo, quanto durante a edição, os efeitos das experiências de antropologias compartilhadas com elementos na memória de antropólogas e antropólogos, que são reatualizados nos contextos de recepção no qual nossos projetos de vida são mostrados.

A circulação do filme etnobiográfico e a potencialidade de diálogos infinitos

Depois de *A Oferenda* ter sido editada pela antropóloga, durante o trabalho de campo na França, conforme orientações de Sabiá, que já não participava mais da Oficina de Vídeo, a edição do outro filme, *A Oferenda de Sabiá*, só pôde ocorrer no Brasil, dois anos após a conclusão da tese. Por coincidência, esse meta-filme foi editado pela antropóloga e pela operadora de edição, poucos meses depois de ambas terem dado à luz seus próprios filhos. Nestas condições de trabalho, diálogos e trocas afetivas e informativas, a narrativa fílmica de Sabiá, com uma perspectiva holista sobre a maternidade, distinta daquela gestada em nossa cultura individualista e antropocêntrica, foi acolhida por estas duas mulheres como uma epifania, evidenciando a potência transformadora do encontro etnobiográfico, mediado pela imagem e fundado no poder da empatia, do afeto e da sensualidade cinematográfica, inspirados pela obra rouchiana (STOLLER apud GONÇALVES, 2008, p. 67).

Mas, conforme proposta deste artigo, para além da agência sobre a antropóloga, ateremo-nos aqui sobre o impacto desse filme em

uma circunstância específica de ensino, quando *A Oferenda de Sabiá* foi apresentada em um dos três encontros presenciais de uma disciplina introdutória de Antropologia, em regime de Ensino à Distância, ministrada pela realizadora do documentário, na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. O público desse Cine-Clube era composto por cerca de trezentos alunos de diversos cursos de graduação (Nutrição, Terapia Ocupacional, Fisioterapia, Educação Física, Administração de Negócios Internacionais e Direito). A sessão do filme, diretamente relacionada ao programa de ensino, foi precedida pela apresentação da pesquisa e seguida de um exercício escrito pelos alunos, os quais serão aqui analisados a partir de uma mostra de cem destes manuscritos, sem identificação de autoria. Importa, portanto, considerar que a análise dessa recepção deve levar em conta a complexidade desse processo comunicacional, limitado pela capacidade de extroversão e textualização dos significados construídos pelos intérpretes, estrangeiros e estranhos ao contexto etnografado. Enquanto poucos comentários foram muito bem redigidos e outros revelaram extrema dificuldade de expressão, a maioria de qualidade mediana, apresentava um texto em forma de resenha, com comentários que denotavam "efeitos de recepção" envolvendo interesse, surpresa e reflexividade diante do que acabavam de assistir. O que era central naquela experiência de recepção e apropriação dos filmes etnográficos propostos, além dos fins didáticos da disciplina, era uma abertura de horizontes em torno da maneira como a antropóloga havia conduzido o processo. Ora, se como já destacamos anteriormente, quem vê, não vê tanto, mas vê tanto quanto pode pensar, lembrar e *sentir* a respeito do que vê, interessava-nos interpelar como essa experiência "não-controlada" e "multisubjetiva" de recepção poderia contribuir por meio da multiplicação de visionamentos, para trabalhos subsequentes, levan-

do-se em conta que, como antropólogas e antropólogos, sempre nos depararemos com os dilemas da autoridade e da assinatura.

Passando ao conteúdo destes comentários, primeiramente é possível inferir que o caráter polifônico e colaborativo das imagens não foi claramente percebido por todos, havendo certa ambiguidade quando se referiam à sua "autoria", sem atentar para o fato de que neste meta-filme, de autoria da antropóloga, há outro filme, de autoria da protagonista do primeiro. Essa sutileza foi destacada por poucos alunos: "O vídeo é uma filmagem de outra filmagem [...]"; "Este documentário traz dois níveis de linguagens artísticas, a de quem produziu e a de quem foi entrevistado. Essa interação resulta em um apanhado cultural grande, porque mescla pensamentos diferentes".

A dimensão biográfica da obra, no entanto, é claramente assimilada, como se percebe por vários comentários do tipo: o vídeo "retrata a vida de Sabiá", "resgata a sua trajetória pessoal", apresenta a sua "história" ou "estória", propondo a "releitura de sua vida"; "Muito interessante a ideia de observar uma mulher com uma história de vida tão culta e tão comovente como a de Sabiá".

Também é unânime o estranhamento diante da alteridade: "[...] deu pra analisar como é estar em outro lugar, são sociedades completamente diferentes da nossa". Lembremos que diferentes níveis de estranhamento atingem o receptor brasileiro, ao deparar-se, simultaneamente, com aspectos socioculturais da cultura francesa, e de tradições culturais e religiosas díspares de ex-colônias africanas, como o animismo e o islamismo, que Sabiá diferencia claramente em seu testemunho para a antropóloga. O filme "mostra a estrutura social do país, e como os moradores e rua da França são 'melhor' tratados que no Brasil" – é uma afirmação que demonstra o estranhamento do público brasileiro diante do Estado de Bem-Estar Social francês (apesar de sua franca desestruturação).

> O que mais me chamou a atenção é que Sabiá, por ser moradora de rua, possui cultura diferente dos daqui do Brasil, que passam seu dia drogados, dormindo em qualquer ponto. Sabiá, com estas oportunidades que está tendo, terá possibilidades de ter emprego e um lar.

Apesar desta relativização, alguns se sensibilizaram com a condição de Sabiá: "Eu vi nesse filme a exclusão de uma mulher, mas não é só com ela, é com milhares de pessoas, ela é só um exemplo".

Ao se referiram aos destinatários da doação feita por Sabiá, que ela designa como "ancestrais", os acadêmicos brasileiros investiram numa tradução cultural condizente com o seu universo cosmológico, usando termos como "orixás", "santos", "ser superior", "ser divino", "deus", "criador de tudo e todos". Os limites dessa tradução cultural ficam mais evidentes, quando se percebe que a concepção de "animismo", explicitada pela protagonista em *A Oferenda de Sabiá*, foi raramente mencionada, sendo substituída por outros desígnios mais familiares ao público brasileiro, como "religiosidade" e/ou "mística".

As ideias mais consolidadas, fruto de um preparo por textos e discussões que guiavam o programa da disciplina, foram as de: diversidade cultural, variedade de crenças, multiplicidade de valores e de identidades culturais, diferenças de éticas e de regras de vida, etc. Essas noções estão presentes em praticamente todos os manuscritos, e o filme permitiu essa contemplação por uma ótica positiva, enriquecedora e reflexiva do encontro entre as culturas: "É bom ver o mundo por outros olhos." "A cultura ajuda a compreender o mundo e relacionar-se socialmente. [...] A cultura é uma simbologia – música, objetos, etc. que transmitem um significado diferente para cada espectador. [...] A cultura aproxima as pessoas, proporciona a troca e o aprendizado, abre um novo mundo, cria novas expectativas".

Se de um lado, o público demonstrou estranheza e fascínio diante das práticas e representações culturais desconhecidas, por outro lado, ele manifestou extrema familiaridade com a dor da perda de um ente querido, estabelecendo grande empatia com Sabiá: "Perda de filho é motivo de sofrimento para todas as mães do mundo". Variações desta frase apareceram nos manuscritos, demonstrando a ideia vigente de estarmos diante de um sentimento universal.

Da mesma forma, houve consenso quanto à ideia de que somente através da simbolização, da arte e da ritualização, por mais distintas que se apresentem nas sociedades humanas, seria possível expressar e sublimar este sentimento, compartilhado pelos seres humanos, de perda de uma pessoa amada: "A arte é um meio de se comunicar [...] em qualquer parte do mundo". O "poder da arte" é percebido e explicitado em termos dos elementos que compõem o seu ritual:

> Além das imagens e sons, percebe-se que a seleção dos objetos foi criteriosa – cada objeto possui um significado. O exemplo do frasco de perfume vazio, representando a situação humana apresentada, um corpo vazio, sem a alma, nos fazendo refletir sobre os antepassados, para mim, foi o mais forte e emocionante.

As representações e práticas associadas a estes objetos teriam a capacidade de agenciar a "transformação do sofrimento em força", na medida em que "ela, através da simbologia, se insere de novo no mundo". O aspecto terapêutico do projeto fílmico e do ritual, já anunciado por Sabiá na Oficina de Vídeo é reconhecido pelas alunas do curso de Terapia Ocupacional, que identificam o "momento criativo" da protagonista, a partir do qual, o profissional é capaz de definir o procedimento a ser adotado com o paciente: "através da subjetividade da pessoa,

podemos entender sua forma de compreender e de se expressar no mundo". Este momento criativo aparece, portanto, como potência para o reestabelecimento do equilíbrio pessoal de sua realizadora, quebrado pelas rupturas enunciadas, contribuindo ainda para a sua reinserção social: "O ritual foi um ato de exorcização, e o vídeo, um ato de integração social [...] o vídeo seria também uma espécie de ponte, de libertação".

Apesar da identificação com o modo de sublimar a sua perda, através da arte e do ritual, alguns estudantes associaram as representações e práticas de Sabiá às sociedades tribais a que, de fato, ela faz menção em sua narrativa. No entanto, o convívio destas tradições com a modernidade foi visto com espanto por alguns, na medida em que, ao final do vídeo, Sabiá declara para a câmera da antropóloga que, como meio de ampliar as suas chances no mercado de trabalho, gostaria de colocar seu vídeo na WEB. Em que pese as limitações da internet para o grande público, no início do milênio, algumas pessoas consideraram "[...] um paradoxo o fato da moça fazer a oferenda com costumes antigos e, ao mesmo tempo, estar se profissionalizando na era digital". "Agora ela quer levar sua 'oferenda' para a WEB; ela é muito ousada de criar, de fazer a oferenda e divulgar em lugar tão amplo".

Ressalte-se, por fim, que o mote deste ritual, a oferenda, tema caro aos estudos antropológicos sobre a dádiva ao longo da história desta disciplina, é o que gera maior unanimidade na recepção, através de inúmeros comentários e reflexões: "Uma das frases mais marcantes do documentário é: 'é preciso dar para receber'"; "Algo que mais me chamou a atenção foi a frase dita: 'a gente dá, a gente recebe'"; "Não somos donos de nada"; "É interessante que Sabiá tem um pensamento grandioso, se levar em consideração todo seu sofrimento pela perda dos filhos. Ela diz que se deve dar aos outros sem esperar retorno: 'Nada nos pertence'"; "Ela oferta a filha perdida aos 23 anos, e nós o que vamos

ofertar? Do que vamos nos desprender para realmente deixar as nossas vidas egoístas e sermos felizes?".

Na narrativa fílmica, a importância do dom e da reciprocidade está presente tanto nas relações humanas (quando ela enfatiza a necessidade de sair do isolamento, próprio da pessoa excluída socialmente) quanto nas relações com os não humanos, seja pela oferenda aos ancestrais, seja pela explicação sobre a ética animista, em que Sabiá preconiza lugar e respeito a todo ser existente na natureza, "Fazer o bem, estar bem consigo e com os outros". A simplicidade e profundidade de seu objetivo, ao reestabelecer tais relações de troca com humanos e não humanos, é partilhada por todo o público, indistintamente, e ecoa na sala, mesmo que um oceano e quase uma década separem aquele público do universo em que transcorreu o trabalho de campo e a magia do encontro etnográfico.

Assim, a eficácia deste filme-ritual, associada ao caráter simbólico de seus componentes, seria igualmente capaz de transpor as lacunas de comunicação entre diferentes culturas: "O documentário utiliza de linguagem simbólica para nos mostrar ritos da cultura africana, o que é uma boa opção de apresentação de culturas diferentes". Daí a importância das "imagens para relatar um fenômeno cultural, fugindo ao tradicional discurso científico".

À guisa de conclusão: para além dos segredos roubados ou das autoridades incontestáveis

Quando Rouch passou a exibir seus filmes, não apenas os africanos começaram a compreender de forma mais clara seus objetivos, mas se tornaram parte constitutiva das aventuras cinematográficas do antropólogo. A produção de um filme etnográfico e seu visionamento podem, como aconteceu em *A Oferenda* e *A Oferenda de Sabiá*, interpe-

lar uma autoridade etnográfica monológica, precisamente no sentido em que, como dizia o próprio Rouch:

> O conhecimento não é um segredo roubado para ser consumido nos templos Ocidentais de aprendizado, mas algo para ser atingido por meio de uma busca infindável na qual os sujeitos etnográficos e o etnógrafo se engajam em um caminho que alguns de nós estamos agora chamando de antropologia compartilhada (ROUCH, 1997, p. 227).

Rouch certamente não falaria hoje que os "nativos", *talvez*, "etno-pensem". Afinal, a hermenêutica ajudou no despertar da antropologia de seu sono dogmático e não é gratuito podermos falar que "somos todos nativos", que interpretamos interpretações ou mesmo falar de uma antropologia "reversa" ou "simétrica". Os projetos colaborativos em antropologia, especialmente aqueles vinculados a uma antropologia da restituição e à estética da recepção, na esteira dos trabalhos de Rouch, levantam questões fundamentais para pensar nossa experiência etnográfica contemporânea.

A busca pelo receptor real ou a ideia da restituição demarca assim uma distinção qualitativa em relação a termos como "difusão", "propagação" ou "transmissão", no que se refere à circulação do conhecimento no processo de pesquisa antropológica. Compartilhamento, recepção e restituição, tomados como constitutivos desse giro estético paradigmático na experiência contemporânea, sinalizam aqui para a revitalização da experiência colaborativa de pesquisa, própria do filme exploratório (DE FRANCE, 1998), sugerindo a renovação de um questionamento ético, epistemológico e prático no que tange ao conhecimento gerado pelo trabalho de campo e ao uso que dele é feito, tanto pelo/a antropólogo/a, quanto por seus/suas interlocutores/as. Ao contrário de uma

perspectiva vertical e hierárquica do conhecimento, tais noções apostam na horizontalidade das relações, não no sentido de uma idealização do interlocutor/a "em vias de se tornar antropólogo/a", mas no sentido do reconhecimento do valor de uma produção coletiva e compartilhada de saberes.

Tal como podemos observar a partir das narrativas de *A Oferenda de Sabiá* sobre a abertura dialógica fundamental operada, tanto na produção do filme quanto em sua recepção, o sentido de autoridade etnográfica redimensiona-se a partir da ideia do "encontro". Nesses processos, a utilização das imagens não prescinde de uma reflexão crítica acerca do lugar que ocupa aquele que se "apropria" do material fílmico. MacDougall (1998) propõe uma visão diferenciada em relação aos realizadores que enxergam a produção audiovisual como uma maneira de "retirar algo" das pessoas concernidas no processo fílmico, como fonte de controle e poder. Mesmo que tal perspectiva de extração do conhecimento não esteja ausente de sua proposta de abordagem do processo de filmagem, ele entende tal experiência como *proposição*, *aprendizado*, *provocação* e *partilha*: como horizontalidade dialógica que opera no registro da interlocução e não da passividade do outro tomado como mero "informante" ou público passivo. Essa atitude, reforçada pela ideia de que nesse processo está implícito um tipo de aprendizado que habilita o antropólogo a ser ensinado pelas circunstâncias enquanto partilha delas distingue, por exemplo, a produção de um filme etnográfico do documentário (TORRESAN, 2013).

Talvez Geertz (2001) tenha razão ao dizer que, numa pesquisa de campo, é uma ficção (não uma falsidade) o fato de que "nós" e "eles/as" somos membros de uma mesma comunidade moral, mas tal fato não impede, pelo menos não deveria impedir, a possibilidade de que pudéssemos estabelecer um "diálogo com" em vez de um "discurso

sobre" suas experiências e modos de vida. Nesse sentido, o trabalho de campo e os processos de produção e recepção fílmicos – pensados fundamentalmente como modos de aprendizagens recíprocas –, não existem como abstrações, não existem sem sujeitos concretos em situações sociais específicas, com os quais compartilhamos experiências, vivências e empatias fulgurantes. O fato de que o uso de uma câmera no trabalho de campo deva ser pensado como *catalizador de relações* e não como um mero instrumento de coleta de material empírico, implica também que sua introdução no contexto de uma pesquisa é dependente de uma série de fatores e não pode se dar de forma irrefletida. O resultado desse trabalho não apenas intensifica a dimensão ética das experiências de pesquisa – na medida também em que o registro visual possui um alcance mais amplo do que o registro escrito –, mas atua como mediação privilegiada no conhecimento da experiência subjetiva de nossos/as interlocutores/as.

Infelizmente, ou felizmente, não há prescrições ou fórmulas para a forma com a qual a câmera poderá proporcionar o tipo de aprendizado exigido pela prática da antropologia visual. Cada contexto de pesquisa é tributário de relações de poder e dominação que lhes são próprios, dialoga com as instâncias da lei e da ordenação social e supõe a habilidade do pesquisador em fazer valer a identificação transcultural que o processo de empatia supõe; ao mesmo tempo em que exige dele ou dela uma constante vigilância crítica em torno do que será figurado nas imagens. O ideal é que os interlocutores participem em todos os momentos da produção do trabalho, opinando sobre a representação que pretendem dar de si próprios. A restituição implica naquilo que existe de "contratual" entre pesquisadores/as e interlocutores/as; é parte integrante de todo o processo de pesquisa e não apenas um *a*

posteriori. Entretanto, dependendo do contexto da pesquisa, essa participação não é possível, como foi o caso em *A Oferenda de Sabiá*.

Além disso, é preciso arcar com o ônus de possíveis conflitos de interpretações que a perspectiva da recepção (seja aos próprios interlocutores da pesquisa, seja a públicos diversos) colocam em cena. Ela pode indicar uma quebra na empatia ou abalar a crença de uma experiência mimética e de identificação recíproca. Mais do que um dado relacional, a recepção é também uma experiência territorializada, ou seja, tributária da lógica social e simbólica que anima o contexto espacial e histórico no qual as relações estão inseridas. Se a antropologia sempre prezou por uma abordagem da experiência de pesquisa na perspectiva de uma relação de empatia, traduzida na habilidade em se colocar "no lugar do outro", então, a problemática da recepção e da restituição, devem ser pensadas nesses termos. Ou seja, tais processos não devem ser analisados apenas pelo ponto de vista do antropólogo e das consequências da relação que ele ou ela estabelece com seus interlocutores/as.

Na pesquisa em ciências sociais, a reflexividade, a transmissão e a restituição devem ser tomadas como âncoras do trabalho antropológico de campo e como marcadores conceituais para pensar a ideia de autoria ou de autorias. A autoria implica em compreender os fenômenos, não como "reflexo do real", mas como uma construção do espírito que levanta problemas. Isso envolve "vigilância crítica" em relação aos lugares de enunciação do pesquisador. Como esses lugares afetam a produção do conhecimento antropológico? Como eles devem ser pensados no momento da produção fílmica? A discussão sobre a autoria inclui necessariamente uma reflexão sobre a autoridade etnográfica e sobre como essa última se constrói no tríplice movimento que envolve empatia, distanciamento e controle das transferências, pensados a

partir das demandas ou solicitações de nossos/as interlocutores/as, entendendo-se aí, tanto os sujeitos pesquisados quanto outros receptores dessa comunicação.

Mesmo reconhecendo que o trabalho de campo é uma atividade coletiva, deve-se atentar também para a sua assimetria fundamental, aquilo que poderíamos denominar, com Geertz (2001), de "ironia antropológica", entendida aqui como experiência assimétrica e passível de envolver relações de poder. Nesse sentido, o interesse do pesquisador deve voltar-se, em um primeiro momento, para a maneira como se estabelece o contrato e as negociações de interesses – nem sempre convergentes – entre pesquisadores e seus interlocutores. E, em seguida, para os "lugares silenciados" no processo que envolve as estratégias de campo e os lugares de enunciação do pesquisador. Como contornar essas assimetrias? Como tentar garantir que a inspiração do observador se aproxime de forma fidedigna (o uníssono, de que falava Rouch) da inspiração coletiva que ele observa? Como pensar a importância do envolvimento dos/as protagonistas na construção dos significados e sentidos de um texto ou de um filme?

A tematização dos desdobramentos dos resultados da pesquisa talvez indique um caminho para contornar tais problemas. Ela é percebida pelos antropólogos como uma restrição recente. A restituição, por exemplo, raramente se aplicava aos trabalhos de campo tradicionais, realizados além-mar, quando a distância geográfica e o não acesso aos resultados do trabalho pelas comunidades concernidas, desempenhava o papel de garantir uma objetividade inquestionável em relação aos achados de campo. Na passagem de uma etnologia das sociedades de tradição oral para as sociedades da escrita, da informação e da comunicação, os antigos "informantes" agora se "informam" literalmente a respeito do que é dito sobre eles a partir do acesso aos trabalhos etno-

gráficos, sejam eles textuais ou fílmicos. Eles e elas interpelam os feitos antropológicos, produzem seus "intelectuais orgânicos", criam suas modalidades de controle em relação ao que é escrito ou visto sobre eles e nos interpelam sobre as consequências de nossas revelações.

A preocupação fundamental com a reflexividade é o que permite ao pesquisador gestar um tipo de escuta e de olhar atentos às demandas ou solicitações de seus/suas colaboradores/as. Essas solicitações emergem no contato direto e de longa duração e interpelam o pesquisador, descentrando o "esquema referencial operativo" ou as disposições não questionadas do "capital simbólico" que o pesquisador/a carrega consigo quando vai a campo. Como nos lembra Barros (2014, p. 6), "os projetos de pesquisa são desenhados distantes do campo, respondendo a interesses e dinâmicas da academia e/ou do tipo de debate suscitados pelas experiências e contextos socioculturais dos pesquisadores". Sem "vigilância crítica" não há, segundo Barros (2014, p. 6), como "olhar a si mesmo durante todo o processo da pesquisa", "flexionar-se" ou retornar constantemente "à problematização sobre a autotransformação durante suas próprias ações". Dito de outra maneira, a restituição que é realizada para nossos pares, não pode mais deixar de ser informada pela restituição realizada para nossos/as interlocutores/as e para públicos mais amplos. A objetivação do sujeito da objetivação demanda uma interpelação ao próprio saber antropológico e à maneira como ele concebe a alteridade. Em que sentido a restituição e a estética da recepção poderiam contribuir nessa interpelação?

No início desse texto, tomando como referência a ideia de Geertz (2001) sobre o trabalho de campo como uma "experiência completa", indagamos sobre a possibilidade de tal experiência ter mais chances de atingir sua maturidade quando mediada pela experiência estética do processo fílmico. Sem pretender criar novas regras para a produção do conhe-

cimento antropológico, acreditamos, como Geertz, que, além de ser uma experiência completa, o trabalho de campo é portador de ensinamentos, e o uso da câmera, mediado por experiências de restituição e recepção, tem o potencial de incitar a dimensão coletiva e participativa da construção do conhecimento. As experiências que sucederam *A Oferenda de Sabiá* constituíram, para nós, casos exemplares de trocas culturais intensas.

Deste modo, podemos reincidir sobre o argumento exposto anteriormente, fruto do encontro etnobiográfico: as imagens de Sabiá, em seu filme, *A Oferenda*, assim como as metaimagens com as quais elas dialogam, no filme *A Oferenda de Sabiá*, da antropóloga, não se limitam a contemplar e registrar uma realidade, mas agem sobre ela, sobre a protagonista e sobre a antropóloga, estendendo-se ainda, tal agência, à recepção de um público longínquo, que reinterpreta e faz reverberar seus múltiplos sentidos. Nas palavras de Marc Piault (2000, p. 270), essa elaboração dialógica do conhecimento possibilita uma "hipercenografia do possível ou do provável", na medida em que "a experiência [...] está sujeita à interpretação permanente (em potencial) do público e à reinterpretação crítica daqueles que foram os protagonistas".

A opção por uma prosa de estilo simples, realista e compartilhada, tal como a realizada em *A Oferenda de Sabiá* é mais equânime em relação ao leitor-espectador, e não obstrui sua habilidade de atingir uma avaliação independente. Quando se fala em autoria, deve-se ter o cuidado, como adverte Henley (2009, p. 123), em não reduzir "os sujeitos do filme e o mundo que habitam a meros hóspedes da virtuosidade cinematográfica de seu realizador". O esforço em operar no registro de "colaborações comprometidas" e de "entendimentos de imaginários em suas consequências" (MARCUS, 2009), nos ensina que a história de nossos sujeitos é mais importante do que a do realizador do filme. O vídeo cria uma rede de comunicação onde cineasta e sujeitos se criam

e se recriam numa relação de autonomia que afetará igualmente outras plateias. A autoria é fruto desse processo colaborativo que, mediado por uma estética ou uma estilística da restituição e da recepção, não prescinde do reconhecimento mútuo e do respeito às experiências que intentamos, com liberdade e ousadia, representar.

A oferenda de Sabiá
CLIP: https://vimeo.com/108809610

Referências

BARROS, Denise. "Reflexões sobre as interações (e demandas) que se organizam à margem do fazer acadêmico no trabalho de campo". *Simpósio Transnacionalidade, pesquisa de campo e visualidades*, 29 Reunião Brasileira de Antropologia. Natal, 2014. mimeo.

BERGIER, Bertrand. *Repères pour une restitution des résultats de la recherche en sciences sociales. Intérêts et limites*. Paris: Harmattan, 2000.

BOURDIEU, Pierre; WACQUANT, Loic.. *Réponses*. Pour une anthropologie réflexive. Paris: Seuil, 1992.

BUTLER, Judith. *Le Récit de soi.* Paris: PUF, 2007.

CAILLÉ, Alain. *Antropologia do Dom*. O terceiro paradigma. Petrópolis: Vozes, 2002.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair damodernidade. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica*: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998.

CLIFFORD, James; MARCUS, George (Org.). *Writing Culture*: The Poetics and Politics of Ethnography. Berkeley: University of California Press, 1986.

DE FRANCE, Claudine. *Cinema e Antropologia*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998.

DE LARGY HEALY, Jessica. "Pour une anthropologie de la restitution. Archives culturelles et transmissions des savoirs en Australie". 2011. *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne]. Disponível em: <http://ethnomusicologie.revues.org/1747>. Acesso em: 31 dez. 2013.

FLAHERTY, Frances. National Educational Television. Flaherty and Film, Entrevista com Robert Gardner, 1960. In*:* Extras do filme *Louisiana Story, Magnus Opus*. 1948.

FULCHIGNONI, Enrico. Entretien de Jean Rouch. In: *Jean Rouch*: Une rétrospective. Paris: Ed. Pascal-Emmannuel Gallet, 1981.

GEERTZ, Clifford. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GONÇALVES, Marco Antônio. *O Real Imaginado*: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

GONÇALVES, Marco Antônio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia Z. (Org.). *Etnobiografia*: subjetivação e etnografia. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

HENLEY, Paul. *The adventure of the real*: Jean Rouch and the craft of ethnographic film. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthéthique de la réception*. Paris: Gallimard, 1990.

MACDOUGALL, David. Significado e Ser. In: BARBOSA, Andréa et al (Org.). *Imagem-Conhecimento*: Antropologia, cinema e outros diálogos. São Paulo: Papirus, 2009.

_____. *Transcultural cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

MAGNI, Claudia Turra. *Images du Même et de l'autre*: ethnographie des ateliers artistiques pour des personnes sans domicile à Paris. Saarbrucken, Alemanha: Editions Universitaires Européenes, 2011.

MAGNI, Claudia Turra; CONNORD, Sylvaine (Org.). DOSSIÊ ESPECIAL: Restituição e difusão pela Imagem em Antropologia. *Tessituras*, Pelotas, v. 2, n. 2, 2014.

MARCUS, George. A Estética contemporânea do trabalho de campo na arte e na antropologia: experiências em colaboração e intervenção. In: BARBOSA, Andréa et al (Org.). *Imagem-Conhecimento*: Antropologia, cinema e outros diálogos. São Paulo: Papirus, 2009.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Editora Cosacnaify, 2003. p. 185-314.

MENEZES, Paulo. O Cinema Documental como Representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. In: NOVAES, Sylvia Caiuby et al. *Escrituras da Imagem*. São Paulo: Fapesp: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

PIAULT, Marc Henri. *Anthropologie et Cinéma.* Paris: Nathan, 2000.

ROUCH, Jean. Ciné-ethnography. Edited and translated by Steven Feld. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

_____. [1971]. Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magician, du sorcier, du cineaste et de l'ethnographe. In: *Les Hommeset les dieux du fleuve*: essai ethnographique sur les populations Songhay du moyen Niger. Paris: Editions Artcom, 1997. p. 211-227[6].

_____.Introduction à la camera et les hommes. In: DE FRANCE, Claudine. *Pour une anthropologie visuelle*. Paris: EHESS/Mouton, 1979.

_____. 2000. O comentário improvisado na imagem. Entrevista com Jean Rouch. In: DE FRANCE, Claudine. *De filme etnográfico à antropologia fílmica*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000. p. 125-131.

RUBY, Jay. The Viewer Viewed: the reception of ethnographic films. In: _____. *Picuturing Culture*: explorations of film and anthropology. Chicago: The University of Chicago Press, 2000. p. 181-194.

TORRESAN, Angela. Os percalços de um cinema etnográfico: o exemplo do Centro Granada de Antropologia Visual. Simpósio *Transnacionalidade, pesquisa de campo e visualidades*, 29 Reunião Brasileira de Antropologia. Natal, 2014. mimeo.

VALE, Alexandre Fleming Câmara. *No escurinho do cinema*: cenas de um público implícito. São Paulo/Fortaleza: Annablume/SECULT, 2000.

_____. Por uma estética da restituição: notas sobre o uso do vídeo na pesquisa antropologia. *Tessituras*, Pelotas, v. 2, n. 2, p. 162-200, 2014.

_____. Verbete "Anthropologie". In: TIN, Louis-Georges (Dir.). *Dictionnaire de l'homophobie*. Paris: P. U. F, 2003.

6 Publicado originalmente em 1971, *La notion de personne en Afrique Noire*. Paris: Centre National de Recherches Scientifiques.

MÁS ALLÁ DEL RECUERDO: EL USO DE LA FOTOGRAFÍA EN EL PUEBLO TOTONACO

Verónica Vázquez Valdés[1]

Resumen: El trabajo aborda el análisis de la fotografía como un texto desde una perspectiva teórica basada en la semiótica y en una metodología participativa de diseño propio, para el análisis de la cultura visual entre los totonacos, un pueblo étnico originario de México. A lo largo del trabajo se muestran los referentes teóricos metodológicos empleados así como la estrategia de fotografía participativa en la que los totonacos tomaron sus propias imágenes. Al final se analizan las imágenes para buscar la comprensión de la cultura visual propia del grupo originario mencionado confrontando lo encontrado con los parámetros de la cultura visual occidental.
Palabras clave: Cultura visual. Fotografía. Totonacos. Semiótica. Pueblos originarios.

Abstract: The paper presents the analysis of photography as a text from a theoretical perspective based on semiotics and on a participatory methodology of my own design, for the analysis of visual

1 Académica de la BUAP (PTC-FCCom). Doctora en Historia y Etnohistoria (ENAH) Maestra y Licenciada en Comunicación (UNAM). Cuenta con Especialidad en Fotografía y Diplomado Antropología Visual. Su producción académica se basa en la investigación social desde la fotografía como fuente de información primaria, abordando los fenómenos de la memoria y la reproducción cultural. Miembro del SNI del CONACYT (México). E-mail: veronica.vazquezval@correo.buap.mx; imagenymemoria@correo.buap.mx; veronica@deance.org.mx. <www.imagenymemoria.org.mx>, <www.research.buap.mx>, www.deance.org.mx.

culture among the Totonacs, an ethnic people originally from Mexico. Throughout the work are shown the theoretical methodological references employed as well as the participatory photography strategy in which the Totonacs took their own images. In the end, the images are analyzed to search for the understanding of the visual culture of the original group mentioned, confronting what is found with the parameters of Western visual culture.
Keywords: Visual culture. Photography. Totonacs. Semiotics. Native peoples.

Con el devenir del tiempo la fotografía ha sido utilizada por científicos para ilustrar sus investigaciones, por reporteros gráficos para registrar sucesos históricos, por comunicólogos para mostrar parte de la representación de la realidad, por antropólogos y sociólogos para registrar la vida de las personas de las regiones estudiadas. Es por ello que cuando nos enfrentamos al uso de la fotografía en nuestras investigaciones nos debemos de preguntar con qué finalidad la vamos a emplear, ya sea como uso exclusivo de la simple ilustración, para mostrar sucesos históricos y contemporáneos, como herramienta metodológica en la investigación, o como principal fuente de investigación.

En este trabajo la fotografía se aplica teórica y metodológicamente para interpretar la cultura visual de uno de los pueblos originarios de México, los totonacos, sobre todo los que habitan en la Sierra Norte del estado de Puebla.

Así mismo, en este texto se presenta el análisis fotográfico de la vida cotidiana y festividades de los totonacos registrada por ellos mismos, con un modelo semiótico tetradimensional. Mediante dicho análisis, se enuncian elementos de la cultura visual que no necesariamente corresponden a las generalizaciones hechas desde la cultura occidental.

En otras palabras, este modelo nos permite interpretar la percepción visual de los totonacos.

La percepción visual

En este apartado es necesario definir el concepto de percepción como "el fruto de una combinación entre las capacidades innatas, la maduración del sistema nervioso y el aprendizaje. [...] La psicología genética ha estudiado con particular atención, las fases sucesivas que atraviesa la evolución de la percepción y de la inteligencia de los seres humanos desde su nacimiento". (Gubern, 1987, p. 15-16). Pero en este trabajo no nos dedicaremos a analizar este tipo de fases.

Sólo me enfocaré a la percepción visual y para ello retomo a González (1997) quien señala que:

> La visión consiste en un proceso según el cual los objetos producen una cierta distribución de luz en el ojo, la cual entra por la pupila, se filtra a través de la lente del cristalino y se proyecta en la retina, donde una red de fibras nerviosas transmite este flujo de luminosidad por medio de un conjunto de células hasta los receptores sensibles a la luz y al color, desde donde se transporta al cerebro. [...] Hasta ese punto, el proceso por el cual percibimos las imágenes visuales es uniforme para todos los seres humanos. Hasta este lugar del proceso, la visión puede estudiarse desde un punto de vista fisiológico, óptico, neurológico, etc. Pero a partir de allí, deja de ser un fenómeno natural para convertirse en un fenómeno cultural. (p. 13-14)

Además, González (1997) señala que cuando se hace presente la imagen se dan tres aspectos. En primer lugar, la percepción visual es

un proceso que supone un conjunto de expectativas sobre las cuales se hacen hipótesis, que posteriormente se validan o invalidan. Tales expectativas están impregnadas por nuestro conocimiento del mundo y de las demás imágenes que hemos visto; por lo cual puede decirse que el acto de percepción visual no se da de forma aislada, sino que existen siempre anticipaciones y prejuicios. Por lo anterior, ver, es comparar lo que se espera ver con lo que realmente se percibe.

En segundo lugar, debido a que una imagen nunca puede representarlo todo, el espectador tiene que llenar las lagunas de la representación, es decir, lo no representado, con su saber y con sus prejuicios. Finalmente, el tercer aspecto es que, esta facultad de proyección del espectador se sustenta en la existencia de ciertos esquemas perceptivos almacenados en la memoria de cada uno de nosotros.

Por otra parte, Gubern (1987) afirma que la percepción visual busca la significación semántica de los estímulos, fijando el reconocimiento en los patrones invariables de las figuras (los elementos comunes a la serie icónica /hombre/, /mujer/, /perro/, etcétera.), a partir de los cuales, se puede apreciar todas sus variables. Sin embargo, argumenta que los fenómenos que definen la percepción son:

> 1) La identificación ó reconocimiento perceptual del estímulo. En ésta, el observador asimila el estímulo por asociación, de acuerdo con su experiencia anterior.
>
> 2) La diferenciación. En ella el sujeto descubre en el estímulo las particularidades que lo diferencian o asemejan a otro estímulo.

Así mismo, para Román Gubern (1987)

> Una percepción visual normal y correcta detecta la identidad genérica (lo constante o invariante) del estímulo, a pesar de sus accidentes o cualidades variables. En primer lugar existen atributos visibles e invariables de una categoría de seres u objetos. Estos serán los que permitan distinguir visualmente, por ejemplo, al ser humano de otros bípedos. Y en segundo lugar existen atributos visibles accidentales y diferenciadores dentro de una categoría del ser humano. Esos atributos nos permiten individualizar al sujeto, identificándolo entre otros congéneres. Mientras otros atributos visibles accidentales actuarán propiamente como predicados de aquel sujeto, informándonos de aspectos suyos tan inestables como su postura, su expresión, su ropa, etcétera. (p. 30)

En conclusión, percibir visualmente es "usar todas las capacidades del sistema visual, las capacidades de organización de la realidad, y confrontar los datos percibidos con los esquemas percibidos almacenados." (González, 1997, p. 15)

La representación mediante la imagen

La representación significa la sustitución de un original ausente. Aun en representaciones *en vivo*, como en el caso de las obras teatrales en donde los actores están presentes, se sustituye una acción de la vida real.

Sin embargo, González (1997) argumenta que el problema fundamental de la representación se puede concentrar en el fenómeno de las relaciones entre el mundo y la imagen, entre el objeto representado y el objeto que representa.

Por ende, Gubern (1987) propone tres categorías de los estímulos visuales. En primer lugar se encuentran los estímulos procedentes del mundo natural visible, es decir, de los seres, productos y fenóme-

nos de la naturaleza. En segundo lugar, están los productos culturales visibles, entes artificiales fabricados por el ser humano, por ejemplo: edificios, vehículos, armas, trajes o uniformes, la escritura, imágenes icónicas fijas o móviles, las señalizaciones, etcétera. Y en tercer lugar, los estímulos visuales que se sitúan entre lo natural y lo cultural, donde se toma en cuenta la expresividad gestual, que utiliza como instrumento o soporte al cuerpo para llevar a cabo una codificación social.

Gubern (1997) enfatiza que toda representación icónica es, antes que nada, signo de una ausencia: la del objeto o sujeto representado y al que sustituye simbólicamente en el plano de la información. (p.59)

Así mismo, Gubern (1997) propone que:

> Toda representación icónica es la simbolización de un referente, real o imaginario, mediante unas configuraciones artificiales (dibujo, barro de una escultura, etcétera), que lo sustituyen en el plano de la significación y le otorgan una potencialidad comunicativa. Lo icónico deja de serlo, naturalmente, cuando rompe toda relación representativa de un referente real o imaginario, sin que importe en cambio que tal referente tenga entidad lingüística (sea denominable) o no. (p. 59-63)

Cabe señalar que las representaciones icónicas se han desarrollado históricamente, sometidas a una triple presión genética: la imitativa o mimética de las formas visibles (base del isoformismo), la simbólica (que implica un mayor nivel de abstracción o de subjetividad) y la convención iconográfica arbitraria, propia de cada contexto cultural preciso.

La imagen fotográfica puede contener una, dos o las tres categorías al mismo tiempo, debido a que no existen categorías puras, sin embargo, se puede apreciar en muchos casos la predominancia de una

categoría sobre las otras. A continuación muestro algunos ejemplos de dichas categorías para entender su proceso, mediante fotografías tomadas por algunos totonacos de San Pedro Petlacotla. La representación icónica imitativa se refiere a aquellas representaciones que conservan la esencia del objeto representado pero no lo reproducen exactamente, de ahí la referencia del isomorfismo.

Haciendo una analogía con la geología, dos elementos isomorfos son aquellos cuerpos de diferente composición química e igual forma cristalina; del mismo modo una representación icónica conserva la forma más elemental pero difiere en la composición.

En esta fotografía muestra la predominancia de una representación icónica imitativa, debido a que estas dos figuras antropomorfas de piedra representan a los antepasados de los totonacos de la Sierra Norte de Puebla.

Foto #1: Jorge Flores, *figuras de piedra*, San Pedro Petlacotla, Pue., 2004

La representación simbólica necesita de un mayor proceso mental y no tiene una relación tan directa entre el objeto representado y el ícono. Un candelabro de siete brazos nos remite a la tradición judía y al encontrarlo en un libro o en la pared de un edificio nos remite a la presencia de judíos, al igual que la silueta de un pescado en la entrada de un templo o en la parte trasera de un vehiculo nos remite a la presencia de creyentes cristianos. En ninguno de los dos casos hay una relación de forma entre el objeto o la idea representada y el ícono, en estos casos necesitamos de una reflexión mayor y un conocimiento previo del referente del ícono. De este modo opera la abstracción y la subjetividad del ícono sin que sea totalmente arbitrario ya que existe un referente previo acerca del icono (el candelabro o el pescado).

Foto #2: Lucía Allende, *día de la Virgen de Guadalupe*, San Pedro Petlacotla, Pue., 2003.

Esta anterior fotografía es un ejemplo de la representación simbólica, ya que nos remite a la religión católica debido a los elementos

que nos proporciona esta imagen como son: los cuadros de la Virgen de Guadalupe y el Sagrado Corazón y la estatuilla de San Judas Tadeo.

Por otra parte, la convención iconográfica arbitraria, como su nombre lo dice es un común acuerdo social (explícito o no) que opera en su contexto cultural; se dice que la relación entre el objeto representado y el ícono es arbitraria por que no hay ningún referente entre ambos más que el que se acuerda o se reconoce socialmente.

Un ejemplo de convención iconográfica arbitraria es la paloma blanca referente de la paz, una paloma por si misma no nos hace referencia a ninguna situación social en lo absoluto, aun si la paloma es blanca, pero fue designada arbitrariamente como el elemento representativo de esta posibilidad humana.

Foto #3 Juana Soto, *altar totonaco de Todos Santos,* San Pedro Petlacotla, Pue., 2003.

Esta fotografía es otro ejemplo de la convención iconográfica arbitraria, ya que cualquier persona mexicana que la observe podría suponer que se trata de un altar de muertos aún cuando no haya estado en la Sierra Norte de Puebla. Esto se debe a que en el territorio nacional, el culto a los muertos es una práctica extendida, si bien las manifestaciones son diversas, las similitudes se hacen presentes en algunos elementos que la integran, como el caso de la flor de *cempasúchil*, el adornar con flores una mesa o la presencia del *incensario*. Sin embargo solo la gente que proviene de la Sierra Norte de Puebla o tiene conocimiento de su cultura, sabe que se trata de una ofrenda dedicada a un varón, puesto que en el costado derecho se encuentra un morral de yute, el cual denota esta condición; de ser una ofrenda femenina tendría una servilleta bordada en ese lugar.

La fotografía interpretada como texto visual

Vilches (1984) señala que la noción de texto se halla ampliamente teorizada por la lingüística textual y la pragmática, que la han seleccionado como objeto de análisis. Por ende, argumenta que el texto debe ser considerado como el medio privilegiado de las intenciones comunicativas. Es a través de la textualidad donde es realizada no sólo la función pragmática de la comunicación, sino también, donde es reconocida por la sociedad.

Por otra parte, Eco (1981) enfatiza que el texto es una máquina semántico- pragmática que pide ser actualizada en un proceso interpretativo, cuyas reglas de generación coinciden con las propias reglas de interpretación. Bajo esta perspectiva Lotman (1979) afirma que las novelas, los programas de televisión, las informaciones periodísticas, las fotos y las pinturas, pueden ser estudiados como textos.

Vilches (1984) arguemnta que el texto puede ser, asimismo, estudiado como un conjunto de procedimientos que determinan un continuo discursivo, es decir, como una representación semántico-sintáctica. Una fotografía puede ser estudiada como un texto visual, a partir de destacar las marcas sintácticas (su plano propiamente expresivo o significante), y el semema actualizado (su significado denotado).

Para Vilches (1984):

> La coherencia textual en la imagen es una propiedad semántica-perceptiva del texto y permite la interpretación (la actualización por parte del destinatario) de una expresión con respecto a un contenido, de una secuencia de imágenes en relación con su significado. La coherencia no es solamente un principio de identificación semántica (qué se ve), sino que tiene también una función de distribución coordinada de la información visual en el nivel de la expresión. Desde el punto de vista de la lectura de la imagen, un texto puede describirse como una unidad sintáctico/semántico/pragmática que viene interpretada en el acto comunicativo mediante la competencia del destinatario. (p. 34)

Semiótica de la fotografía

La ciencia que estudia el origen, formación, uso y razón de ser de los signos en el seno de la vida social fue denominada semiología por Ferdinand de Saussure y también por Mounin, Prieto y Guiraud, entre otros. Sin embargo, Pierce, Morris, Sebeok y Umberto Eco la han llamado semiótica, pues consideran que la semiótica trabaja con los

símbolos y con los signos, que constituyen las diferentes clases de códigos, en su calidad de expresión cultural de cada grupo o comunidad.

Los términos de semiología y semiótica denominan en la actualidad una misma disciplina, utilizando los europeos el primer término y los estadounidenses el segundo.

Aquí nos enfocaremos a la semiótica de la fotografía, la cual "se vertebra en la semiótica de la imagen. [...] Cuatro líneas de la semiótica aplicada, cuyas bases se encuentran en los trabajos de Peirce, Hjelmslev, Greimas y Barthes dominan la investigación sobre la fotografía. Los trabajos de Brög, (1979) y Schmalriede (1981) siguen la tradición de Peirce y de la escuela de Stuttgart de Max Bense (1965). La semiótica glosemática de Hjelmslev fundamenta los trabajos de Lindekens (1971; 1973; 1976 y 1978). Floch se orienta por la semiótica estructural de Greimas (Floch 1980; 1985; 1986), y Barthes se cuenta como uno de los clásicos de la semiótica de la fotografía (Barthes 1961; 1964a; 1980a, b)." (Santaella: Nöth, 2003: 99)

Asimismo, Barthes es considerado como el pionero en desarrollar estudios semióticos de la fotográfica, en sus dos artículos "El mensaje fotográfico" (1961) y "La retórica de la imagen" (1964), publicados hoy en día en el libro *Lo obvio y lo obtuso*.

En el primer artículo, Barthes argumenta que la fotografía de prensa es un mensaje. Este autor enfatiza que en la fotografía, el mensaje denotado, al ser absolutamente analógico (es decir privado de un código), es además continuo, y no tiene por objeto intentar hallar las unidades significantes del primer mensaje; por el contrario, el mensaje connotado comprende efectivamente un plano de la expresión y un plano del contenido: significantes y significados. Esto obliga, por tanto, a un auténtico desciframiento. En el segundo artículo, Barthes analiza

un anuncio publicitario de *Panzani* (paquetes de pasta), resaltando el mensaje lingüístico, la imagen denotada y la imagen connotada.

Respecto a la imagen fotográfica, Barthes (1986) señala que "no es real, pero, al menos, es el *analogon* perfecto de la realidad, y precisamente esta perfección analógica es lo que define a la fotografía delante del sentido común. Y así queda revelado el particular estatuto de la imagen fotográfica: es un mensaje sin código. De esta proposición se hace imprescindible deducir de inmediato un corolario importante: el mensaje fotográfico es un mensaje continuo." (p. 13)

Cuando Barthes (1986) señala que la imagen fotográfica es un *mensaje sin código*, se refiere únicamente a la pura denotación, relacionada directamente con su *analogon*, el mensaje como tal. En otras palabras, como diría Dubois (1986) es ahí, y sólo ahí entre la luz que emana del objeto y la huella que deja sobre la película, donde el hombre no interviene y no puede intervenir so pena de modificar el carácter fundamental de la fotografía. Hay ahí una falla, un instante de olvido de los códigos, un index casi puro. Pero fuera de ello, fuera del acto mismo de la exposición, la foto es inmediatamente (re)-tomada, (re)-inscrita en los códigos. Por ende, Barthes hace hincapié en su reactivación y su inscripción en y por los códigos de connotación. Más tarde en su texto "La cámara lúcida", señala que es evidente que hay códigos que vienen a modificar la lectura de la foto, lo que llama *studium*. Pero nada puede evitar que la fotografía sea en primer lugar una emanación de lo real pasado. Y por eso la foto conmueve al sujeto, es por su poder de contingencia que apunta (*punctum*) al espectador.

Dubois (1986) afirma que:

> La fotografía, antes de cualquier otra consideración representativa, antes aún de ser una «imagen» que reproduce las apariencias de un objeto, de una per-

sona o de un espectáculo del mundo, pertenece en primer lugar, esencialmente, al orden de la huella, del rastro, de la marca y del depósito. En este sentido la fotografía pertenece a toda una categoría de signos que el filosófico y semiótico norteamericano Charles Sanders Peirce llamó index por oposición a icono y a símbolo. (p. 55-56)

Para Pierce (1974) un ícono es:

> Un signo que se refiere al objeto al que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios, y que posee igualmente exista o no exista tal objeto. Es verdad que al menos que haya realmente un objeto, el ícono no actúa como signo; pero esto no guarda relación alguna con su carácter como signo. Cualquier cosa, sea lo que fuere, cualidad, individuo existente o ley, es un ícono de alguna otra cosa, en la medida en que es como esa cosa y en que es usada como signo de ella.
>
> Un index es un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de ser realmente afectado por aquel objeto. [...] En la medida en que el index es afectado por el objeto, tiene, necesariamente, alguna cualidad en común con el objeto, y es en relación con ella como se refiere al objeto. En consecuencia, un index implica alguna suerte de ícono, aunque un ícono muy especial; y no es el mero parecido con su objeto, aun en aquellos aspectos que lo convierten en signo, sino que se trata de la efectiva modificación del signo por el objeto.
>
> Un símbolo es un signo que se refeiere al objeto que denota en virtud de una ley, usualmente una

> asociación de ideas generales que operan de modo tal que son la causa de que el símbolo se interprete como referido a dicho objeto. En consecuencia, el símbolo es, en sí mismo, un tipo general o ley, esto es, un legisigno. (p. 30-31)

Santaella y Nöth (2003) enfatizan que:

> Peirce define al signo fotográfico con respecto a su relación con el objeto (la segundidad del signo), por un lado como un ícono, por otro como índice. Así, las fotos son, en cierto modo, exactamente como los objetos que representan y, por lo tanto, icónicas. Por otro lado, mantienen una ligazón física con su objeto, lo que las vuelve indiciales, porque la imagen fotográfica está obligada físicamente a corresponder punto por punto con la naturaleza.
>
> Otro aspecto de la foto que Peirce interpreta semióticamente es la posibilidad de su reproducción técnica. A partir de la perspectiva de la primeridad, define el negativo fotográfico como un *legisigno*, dado que, de un único negativo, se pueden reproducir innumerables copias como réplicas del mismo. En su unicidad, cada copia es, entonces, un sinsigno.
>
> Con respecto a su terceridad, es decir, a la cuestión de si un signo puede actuar sólo como una palabra (rhema) o también como una proposición (dicente) o hasta como una conclusión, Peirce argumenta que la imagen fotográfica es como un predicado que hace una afirmación sobre el objeto representado. (p. 102-103)

Por lo tanto, Peirce afirma que un signo es una cosa que nos permite conocer alguna cosa más. "El signo, así, no es la simple representación de una realidad, sino que, gracias al intérprete, es también la posibilidad implícita de decir lo otro". (Pericot, 2002, p. 22)

Por lo tanto, Morris (1985) distingue en la semiosis tres dimensiones: sintaxis, semántica y pragmática. La sintaxis, considerada como el estudio de las relaciones sintácticas de los signos entre sí haciendo abstracción de las relaciones de los signos con los objetos o con los intérpretes. La semántica se ocupa de la relación de los signos con sus designata y, por ello, con los objetos que pueden denotar o que, de hecho, denotan. La pragmática es la relación de los signos con sus intérpretes.

Para Morris (1985)

> La sintaxis habla de las reglas de formación y transformación, pero las reglas son modos posibles de conducta e implican la noción de intérprete; «regla» es, por consiguiente, un término pragmático. La semántica alude explícitamente sólo a los signos como objetos o situaciones que designan, pero no existe una relación de ese tipo sin reglas de uso semántico, y esto supone de nuevo, implícitamente, la noción de intérprete. La pragmática sólo se ocupa directamente de los signos interpretados, pero «intérprete» e «interpretante» no pueden definirse sin usar «vehículo sígnico» y «designatum», de forma que todos estos términos son términos estrictamente semióticos. (p. 101)

Por ende, en este trabajo me son necesarias y útiles estas tres dimensiones de la semiosis; la sintaxis relacionada con la percepción, la semántica relacionada con el contenido visual y la pragmática en relación con el texto y su contexto.

La fotografía entre los totonacos

México se ha caracterizado por su diversidad biológica y étnica entre todas las naciones del mundo, sin embargo es la diversidad cultural, reflejada en sus étnias, la que más destaca en el devenir de los tiempos. Los totonacos son un grupo étnico mexicano de origen prehispánico. Hoy día habitan una porción que incluye parte de los estados de Puebla y Veracruz.

Navarrete (2008) argumenta que la diversidad de lenguas, orígenes, formas de vida y ecosistemas se traduce en una inagotable diversidad cultural. Además, señala que México es un país cultural y étnicamente plural, como lo ha sido desde hace miles de años. Esta pluralidad es una realidad viviente y dinámica que se ha adaptado a todos los cambios experimentados en nuestro país.

Mondragón (2010) enfatiza que:

> Existe una estrecha relación lingüística entre la lengua y la cultura, es decir, entre la forma en que se estructuran el habla cotidiana, la cosmovisión y las costumbres. En ese sentido, el mantenimiento del uso cotidiano y persistente de las lenguas originales de los pueblos indígenas de México, como una estrategia de sobrevivencia cultural -y física- de larga duración, ha sido uno de los principales obstáculos para la implantación de los proyectos encaminados a integrar culturalmente a las comunidades indígenas en la "sociedad nacional", y a impulsar tanto en la Colonia, como en el México independiente, posrevolucionario y contemporáneo. (p. 221)

Con el paso del tiempo han existido diversas maneras para describir esta diversidad cultural desde la postura geopolítica territorial,

espacial, estatal, sobre cómo analizar, describir e informar dicha diversidad en México a partir de diversas instituciones como el INI, CDI, INAH, INALI, por mencionar algunas.

De acuerdo con el Censo de Población 2010, en México hay unos 16 millones de indígenas; de ellos, cerca de 7 millones hablan español y alguna de las lenguas nacionales, mientras que un millón son monolingües. Según, INEGI, Puebla tiene una población de 1 539 819 millones habitantes en el censo de 2010 dentro de 217 municipios.

En en el Catálogo de Lenguas Indígenas Nacionales del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (2008) se menciona que en México se hablan 68 lenguas que tienen 364 variantes lingüísticas pertenecientes a 11 familias.

En el artículo 2 de la Ley de derechos, cultura y desarrollo de los pueblos y comunidades indígenas del Estado de Puebla señala lo siguiente:

> El Estado de Puebla tiene una composición pluricultural y multilingüística, sustentada originalmente en sus Pueblos y Comunidades Indígenas Náhuas, Totonacas o Tutunakuj, Mixtecas o Ñuu Savi, Tepehuas o Hamaispini, Otomíes o Hñähñü, Popolocas o N'guiva y Mazatecas o Ha shuta enima, que se asentaron en el territorio del Estado de Puebla desde la época precolombina y conservan instituciones sociales, económicas, culturales y políticas, que les son propias.

Con base en lo anterior, se puede decir que los totonacos representan el 44% de la población indígena de la Sierra Norte de Puebla y el Totonacapan, según CDI (2006, p. 48). Los totonacos son un grupo étnico mexicano de origen prehispánico. Hoy día habitan una porción

que incluye parte de los estados de Puebla y Veracruz. Su territorio era más extenso a la llegada de los europeos, que en el tiempo actual; sin embargo aún sigue siendo considerable.

Entre montañas verdes con frutos tropicales, ríos con abundante agua y animales tropicales extraños al ojo citadino, se encuentra el Totonacapan, que no es sino la región que han habitado los miembros del pueblo totonaco desde tiempos inmemoriales. Sus límites han sido modificados y sus poblaciones han sido testigos de grandes acontecimientos sociales y han protagonizado algunas escenas de la historia nacional (Deance:Vázquez, 2010, p. 40).

Es por ello que en este trabajo nos enfocaremos en los totonacos del pueblo totonaco de San Pedro Petlacotla, perteneciente al Municipio de Tlacuilotepec, en el estado de Puebla en México.

En esta región, la mayoría de sus habitantes tiene por lo menos una fotografía en su casa, ya sea de sus abuelos, padres o hijos. Las personas suelen guardarlas en un forro de plástico y las colocan en sus altares. Cabe señalar que los altares familiares son un aspecto fundamental de la cultura totonaco, ya que desde ahí se busca la protección de todos los miembros de la familia teniendo las fotografías cerca de los santos y los mantienen con ofrendas y veladoras constantemente.

Otras personas enmarcan sus fotografías y son colocadas en el interior de la casa, por lo regular cerca de los altares. Las personas que no tienen la costumbre de los altares las suelen colocar en su habitación de dormir, y las fotos que no enmarcan, las guardan en una bolsa de plástico transparente dentro de una caja de cartón.

¿Quién les ha tomado estas fotografías?, ¿Cómo las han adquirido?... Cuentan las personas mayores, que antes no tenían fotógrafo en la comunidad, por lo que tenían que caminar a la Ceiba para tomarse la foto o en su defecto ir a Pantepec o Villa Juárez, a muchos kilómetros

de distancia. Si no encontraban al fotógrafo se iban a otros lugares aún más alejados como: Huauchinango o Poza Rica. En eventos religiosos como boda, bautizo, confirmación, primera comunión y quince años, solían ir a la Iglesia de la Ceiba y a su vez aprovechaban para tomarse la foto del recuerdo.

Hoy en día esto no ha cambiado mucho, ya que siguen yendo a la Iglesia de la Ceiba para celebrar los eventos religiosos ya mencionados, debido a que no tienen un sacerdote fijo en la comunidad. Las personas de San Pedro Petlacotla suelen conseguir padrinos de velación, de transporte para la quinceañera, de bebida, de conjunto, de pastel y por supuesto de fotografía. Los padrinos de fotografía con anticipación avisan al fotógrafo de la Ceiba o al fotógrafo de la comunidad respecto al evento para que tome fotografías en la iglesia, y posteriormente acuden al estudio fotográfico en donde se hacen algunas tomas fotográficas a la quinceañera, a los novios y padrinos, etcétera.

Desde el año de 1991 la comunidad de San Pedro Petlacotla cuenta con un fotógrafo llamado Armando Rosas Maldonado. Nació en Huachinango, Puebla. Estudió ocho años en el Ejército Mexicano en Coahuila, donde aprendió fotografía. Su primer trabajo de fotografía fue precisamente en el ejército, donde tomaba fotografías al gobernador y a las personas que les entregaban despensas.

Llegó a vivir a San Pedro Petlacota en enero del año 1991, con la finalidad de vivir de la fotografía, por lo que empezó a tomar fotos en las clausuras de las escuelas. Actualmente toma fotografías de tamaño infantil a 200 alumnos.

Más adelante, Armando acude a otras comunidades aledañas a San Pedro Petlacotla para realizar trabajo de fotografía como Plan de Ayala, Tacubaya, Palo Blanco, Itzatlán, La Lagunilla, San José, Dos Arroyos, Ula, Jalpan, El Pochote, Zacatal, San Antonio y La Esperanza.

Actualmente, Armando es muy conocido en la comunidad de San Pedro Petlacota, las personas le encargan que tome fotografías en sus fiestas religiosas, cumpleaños, rituales de partera, rituales de costumbre y altares de todos santos.

Modelo tetradimensional para el análisis de imágenes fotográficas

La fotografía es una imagen que reproduce las apariencias de un objeto, de una persona o de una situación del mundo, por ende, la semiótica permite analizar a la fotografía mediante tres dimensiones: sintáxis, semántica y pragmática. En el siguiente modelo de análisis fotográfico se presenta una muestra metodológica de las fotografías tomadas por totonacos de San Pedro Petlacotla del Municipio de Tlacuilotepec, Puebla, trabajo en el cual se les dio una cámara fotográfica a 16 personas[2] de dicha localidad para que ellos mismos registraran su cultura y su vida desde la manera propia de percibir el mundo, privilegiando los momentos que a su parecer eran de mayor importancia, así como los encuadres y planos que ellos decidieran usar sin ningún tipo de adiestramiento al respecto, pues lo que es importante para mí o para los miembros de mi cultura, no es necesariamente importante para ellos.

2 Dos mujeres adultas, dos mujeres jóvenes, dos mujeres adolescentes, dos niñas, dos hombres adultos, dos hombres jóvenes, dos hombres adolescentes y dos niños.

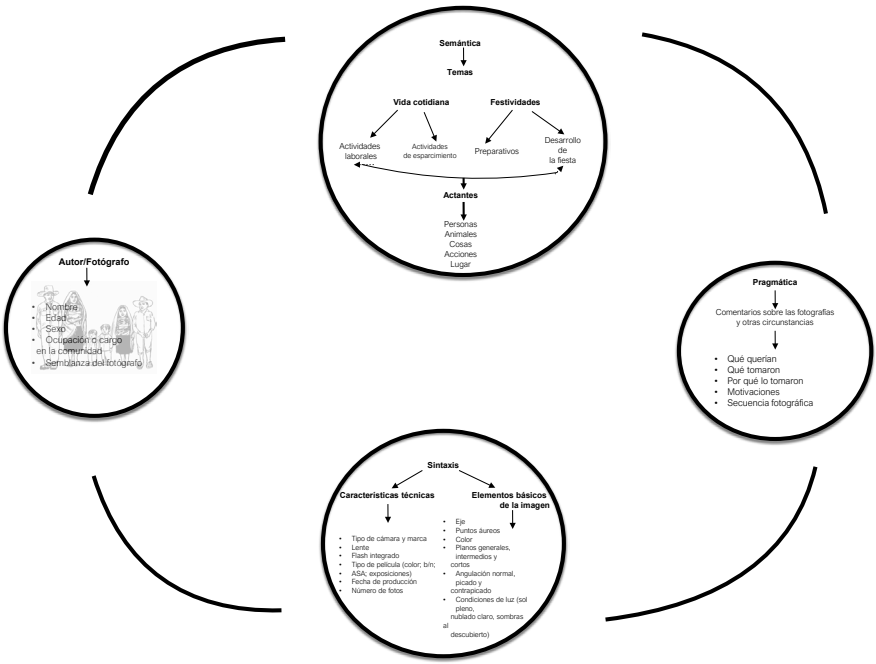


Figura 1: Modelo tetradimensional para el análisis de imágenes fotográficas (Vázquez, 2015:71)

Este modelo se encuentra dividido en cuatro dimensiones: 1) autor/fotógrafo; 2) sintaxis; 3) semántica y 4) pragmática. A continuación se describe cada dimensión de dicho modelo tomando como referente a una de las fotógrafas totonacas.

En la dimensión del autor/fotógrafo, se indica el relato de los datos personales de los autores/fotógrafos que participaron en está investigación como son; nombre, rasgos físicos, edad, sexo, ocupación y actividades que desempeñan en la comunidad, es decir, se realiza una breve semblanza del fotógrafo.

Foto #4 Verónica Vázquez Valdés, *Lucía Allende, partera tradicional,* San Pedro Petlacotla, Pue., 2004.

Doña Lucía Allende mujer delgada y de apariencia madura, con una sonrisa perenne en la cara y una preocupación constante en la mente. Mujer totonaco que habla bien el español aunque la lengua que más usa es totonaco; madre de muchos hijos ella misma los parió sola. A los tres más pequeños ya no les enseñó el totonaco. Fue capacitada como partera del sector salud pero como es una mujer muy sensible, no soportó las envidias y los regaños, debido a que sufría mucho, se retiró. Es la partera tradicional más respetada y reconocida de toda la región e inclusive la visitan mestizos de poblados y ciudades aledañas.

Ella trata de ver por todos sus hijos ya sea directa o indirectamente, con ayuda tangible o con ayuda espiritual, cuida a cuatro nietas, como si

fueran sus hijas, ya que le fueron encargadas. Recibe a todos sus parientes consanguíneos o políticos con muchísimo gusto, es una mujer abnegada, sumisa e increíblemente noble, tiene compasión a todos, las personas pobres hasta los animales enfermos, es muy solidaria y trabajadora.

Tiene animales de corral y milpa. Su mayor afición es bordar, cocinar, mirar los paisajes de la naturaleza, escuchar los sonidos de los pájaros y el viento, además de pensar y soñar con personas y tierras lejanas.

Continuando con las dimensiones del modelo, en la dimensión sintaxis se describen las características técnicas de la cámara fotográfica y los elementos básicos de la imagen.

Las características técnicas se pueden describir de la siguiente manera:

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS
Tipo de cámara fotográfica: cámara pocket, marca Vivitar de 35mm.
Tipo de lente: gran angular de 28mm. Enfoque fijo.
Flash: incorporado a la cámara, con la función manual.
Visor: tipo galileano, inverso con campo grande.
Tipo de película: Rollo de color, marca kónica, de 36 exposiciones fotográficas. **ASA**: 400°.
Exposición: velocidad de obturación 1/100 de seg. y f/8.
Fecha de producción fotográfica: diciembre de 2003.
Número de fotos: 31 fotografías.

Tabla 1. Sintaxis: Características técnicas

a) Tipo de cámara fotográfica y la marca, para está investigación se utilizó una cámara automática pocket, marca Vivitar de 35mm. A los 16 totonacos se les enseñó las pocas funciones de la cámara fotográfica: cómo encenderla, cómo apagarla, cómo utilizar la función de flash y del

disparador. Les indiqué que siempre utilizaran la función de flash encendido, pues me di cuenta que el interior de las casas es muy obscuro y no saldría la imagen fotográfica y por otro lado, en lugares exteriores, el flash serviría como luz de relleno.

Sin embargo la única indicación que se les hizo a cada uno de los colaboradores de manera idéntica: "Al tomar una foto, abre la cámara (tapa del obturador) enciende el flash y en cuanto esté el foquito en verde, aprietas el botón (botón disparador).

b) Tipo de lente, la cámara Vivitar tenía integrado un lente gran angular de 28mm. Enfoque fijo. Y el *visor* era tipo galileo, inverso con campo grande. Por lo que se les indicó a los 16 totonacos que: "Te aviso que lo que veas por la ventanita (ventana del visor) es lo que saldrá en tu foto, tal cual y como lo veas."

Este rubro es importante pues existe una gran variedad de lentes fotográficos como: el normal 50mm., el cual presenta un ángulo de cobertura visual parecido al ojo humano; gran angular 28mm, muestra un ángulo de cobertura visual mayor al ojo humano, los objetos se ven más pequeños; telefoto 135mm., indica un ángulo visual más reducido, aumenta el tamaño del sujeto principal, a costa de abarcar menos; zoom 28- 80mm., es un objetivo de longitud variable, con varios lentes (normal, gran angular y telefoto); teleconvertidores (3x) da un resultado similar al telefoto, la diferencia es que se acopla entre el objetivo y la cámara; y el ojo de pez, es un objetivo gran angular extremo, cuyo ángulo de cobertura visual es capaz de fotografías de 120°, 180° a 220°;

c) Flash, incorporado a la cámara Vivitar con la función manual. Sin embargo, en otras cámaras puede estar independiente. Lucía Allende realizó sus tomas fotográficas en la noche y gracias al flash se logró el registro visual.

d) Tipo de película, puede ser blanco y negro o color de 35 mm, en este caso se utilizó la película de color para observar cuáles colores predominan en la cultura de los totonacos; *marca* se utilizaron Kónica, Kodak o Fuji; *ASA* es la capacidad que tienen las películas para poder captar una imagen con determinada cantidad de luz, existen películas fotográficas con ASA 25°, 50, 100°, 200° y 400°, en esta investigación se utilizó el ASA 400º debido a las condiciones de luz de la región totonaca; *número de exposiciones*: es la cantidad de tomas fotográficas que trae cada rollo fotográfico, pueden ser de 12, 24 y 36 exposiciones. Lucía utilizó un rollo de color, marca konica, de 36 exposiciones fotográficas y con ASA 400°.

e) Fecha de producción fotográfica: aquí se registra el día, mes, año y lugar donde se realizaron las tomas fotográficas y finalmente; el *número de fotos tomadas*. Lucía Allende realizó sus fotografías en el mes de diciembre de 2003.

ELEMENTOS BÁSICOS DE LA IMAGEN
Eje: 28 fotografías las tomó en eje horizontal y tres en plano vertical.
Puntos áureos: 26 fotografías coincidieron con los puntos áureos y cinco no coincidieron.
Color: los colores más destacados en estas fotografías fueron: amarillo, blanco, verde, café y azul.
Planos: 28 fotografías fueron tomadas en plano general y tres en plano intermedio.
Angulación: 30 fotografías fueron tomadas en angulación normal y una en angulación contrapicado.
Condición de luz: las 31 fotografías fueron tomadas con luz artificial. Lucía tomó las 31 fotografías en la noche.

Tabla 2. Sintaxis: Elementos básicos de la imagen

En este apartado se consideran los siguiente elementos:

a) Tercios de la imagen: Toda imagen se crea en torno a los denominados puntos fuertes. Para obtener estos puntos se divide en tercios que corresponden, a la tercera parte de la misma. En donde se cruzan estas divisiones, ubicamos los llamados puntos fuertes de la imagen, esto es llamado por Dondis como rectángulo dorado.

b) Puntos áureos o sección Áurea: Según Aparici y García (1998) los cuatro puntos (A, B, C y D) que marcan otras tantas intersecciones entre las líneas paralelas y perpendiculares, se convierten en los «puntos de fuerza» que habrán de tenerse presentes a la hora de situar los centros de interés de cualquier imagen. Esta teoría de los puntos fuertes es la denominada «Sección Áurea» que, desde los clásicos griegos, es la base de la proporción geométrica. Euclides, en su búsqueda por hallar la división ideal entre las dos mitades de una recta, llegó a definir el concepto de «media dorada» (más adelante llamada Proporción Divina y a partir del siglo XIX, Sección Áurea).

Como se puede observar en la tabla 2, Lucía Allende de las 31 fotografías que realizó coincidieron 26 fotografías con los puntos áureos. Este gran número de fotografías corrobora la teoría de los puntos áureos en donde, de la misma manera en que una persona occidental lo hace, los fotógrafos totonacos encuadraron sus actantes en la sección áurea. Podemos concluir que la teoría de los puntos áureos, se puede aplicar a diversas culturas que no necesariamente tengan el referente occidental.

c) Eje: existen dos tipos de eje: el vertical (arriba/abajo) y el horizontal(izquierda/derecha).

Lucía Allende tomó 28 fotografías en eje horizontal y sólo tres en eje vertical. Este promedio de fotografías tomas en eje horizontal es probable que se deba a la comodidad por agarrar la cámara fotográfica en forma horizontal. Aunque otra posibilidad sea que los totonaco de SPP están acostumbrados a percibir las imágenes visuales de izquierda a derecha y no de arriba a bajo o de forma vertical.

d) Color: Este elemento se encuentra cargado de información y tiene tres dimensiones: *el matiz*, es el color mismo o croma; *saturación*, se refiere a la pureza de un color respecto al gris; y *brillo*, va de la luz a la oscuridad.

Los colores resaltados en las fotografías de Lucía Allende fueron amarillo, blanco, verde, café y azul, según Ichón (1990) el simbolismo de los colores asociados a los elementos, sin consideración de orientación, es de gran nitidez en ciertos accesorios rituales: el blanco representaba a las nubes; el verde al agua, a la lluvia; el rojo o el rosa al arco iris; los vientos son representados por los diversos colores del espectro. En fin, Lucía registró estos colores debido a sus actividades como partera.

e. Planos. El concepto de plano, según Aparici y García (1998), se establece siempre tomando como referencia de unidad de medida la figura humana. Para la captación de objetos, monumentos, escenarios, etcétera, se aplica la misma nomenclatura tomando el objeto protagónico como referente de medida. A partir de la persona u objeto que se toma como unidad de medida, se desprenden los siguientes planos:
Planos generales: son informativos. Sirven para mostrar una localización concreta y para situar al espectador. Den-

tro de este rubro tenemos: ***Gran Plano General*** (G.P.G.) en él predomina el entorno sobre los actantes (personas, animales, cosas, acciones y lugar), los cuales pueden formar parte del encuadre. ***Plano general***, muestra la acción por completo de los actantes. Limita la presencia del entorno con respecto al G.P.G.

Planos intermedios: sirven para relacionar a los actantes entre sí, se aproximan más a una visión objetiva de la realidad. Son a su vez más expresivos que informativos. e) Plano Americano: También denominado Plano Tres Cuartos. El personaje o personajes aparecen encuadrados hasta las rodillas. f) Plano Medio: El personaje o personajes aparecen encuadrados a la altura de la cintura. Individualiza al personaje, lo que lo diferencia del Plano Americano.

Planos Cortos: sirven para detallar a los personajes. Primer Plano: el encuadre incluye la cabeza, el cuello y parte de los hombros del personaje. Exhibe la interioridad del personaje y tiene gran carga de subjetividad. Plano Detalle: el encuadre presenta un fragmento del objeto o del personaje que interesa resaltar.

Cabe mencionar que con Lucía, de las 31 fotografías realizadas, 28 fotografías fueron tomadas en plano general y tres en plano intermedio. Esto significa que no hubo mucho acercamiento físico de los fotógrafos hacia sus actantes fotografiados. Se puede interpretar que, en la cultura totonaco, no existe tanto contacto físico o acercamiento entre las personas, en comparación con otras culturas.

Esto se hace evidente en la cotidianidad tanto en los saludos de cortesía como en las relaciones afectivas de cualquier tipo ya sea filiales, fraternales o conyugales, en donde el contacto físico se evita.

De hecho, el saludo de mano entre los totonaco es apenas un ligero roce entre las palmas.

f) La angulación. Aquí se manejan tres tipos:
Normal: (a la altura de los ojos del observador) Este es un tipo de angulación estándar. Es el más próximo a una visión "objetiva" de la realidad.
Picada o Ángulo picado: (desde una posición más elevada del punto de vista normal) Este tipo de ángulo puede tener una utilización funcional.
Contrapicado: (desde una posición por debajo de los ojos del observador) Se utiliza para engrandecer al objeto o personaje.

Lucía realizó 30 fotografías en angulación normal y sólo una en angulación contrapicado. Este gran número de fotografías se debe a que este tipo de angulación es más próximo a una visión más aproximada a la que naturalmente tiene el ojo humano según Aparici y García (1998). En otras palabras, esta angulación se realiza cuando se sostiene la cámara fotográfica de forma muy natural, de pie y a la altura de los ojos en forma recta (ángulo de 90º).

g) Condición de luz: puede ser con luz natural o luz artificial (flash).

Lucía realizó todas las 31 fotografías durante la noche y utilizó luz artificial. Tal vez porque Lucía está muy vinculada con la comunidad mediante rituales y festividades religiosas, o también quizás se deba a que en la cultura totonaco, la noche tiene que ver con la Luna, *Papa´*, según Ichon (1990) es como una divinidad secundaria, está ligada a la del Sol, contra quien ella ha luchado por la dominación del mundo, y

por quien ha sido vencida. La Luna es un hombre: "*El hombre de todas las mujeres*". Este interviene en la formación del feto para determinar el destino del niño. Es decir, la Luna está asociada al agua y a la idea de la fecundidad, y es ella quien provoca la concepción. La Luna está ligada, además, a las ideas de la magia y de la contra magia a la vez. Las operaciones mágicas se hacen siempre de noche, a la luz de la luna.

La tercera dimensión es la *semántica*, la cual está dividida en dos vertientes: 1) *vida cotidiana* y 2) *festividades*.

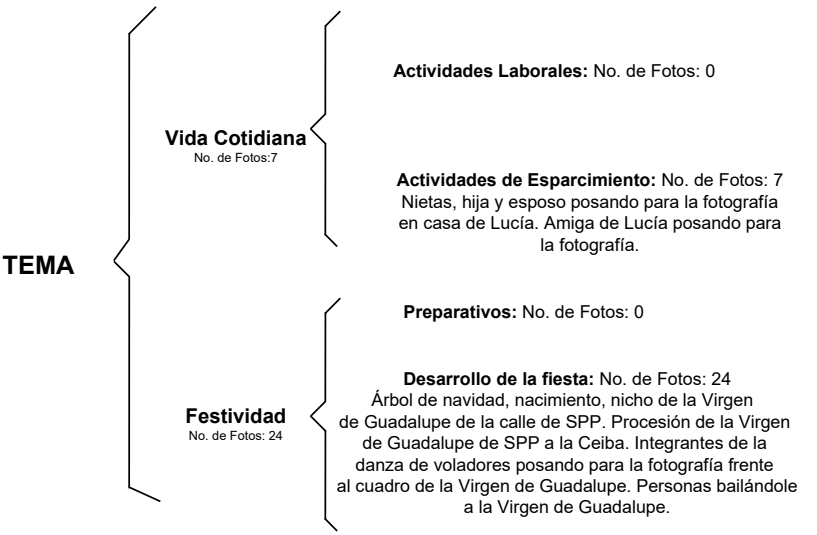


Tabla 3. Semántica: Temas

La primera vertiente consta de *actividades laborales* y *actividades de esparcimiento*. Con respecto a las actividades laborales, se incluyen no sólo las que perciben una remuneración económica sino además aquellas que son una obligación, ya sea social o familiar, como los quehaceres domésticos, los estudios escolares, *los mandados*, etcétera. En

las actividades de esparcimiento se tomó en cuenta aquellas actividades de descanso, de entretenimiento, deportivas y diversión.

Lucía realizó siete tomas fotográficas de sus familiares dentro de su casa como actividades de esparcimiento y no registró ninguna actividad laboral, pero cabe mencionar que después de hacer este ejercicio fotográfico se apropió de la cámara y comenzó a registrar con fotografías parte de su trabajo como partera.

Con respecto a la vertiente de festividades, Lucía realizó 24 fotografías respecto a la festividad de la *Virgen de Guadalupe*.

En esta dimensión se manejó además el concepto de "actante" término utilizado por Vilches (2002) el cual comprende a personas, animales y cosas, y además, se refiere a términos que por cualquier razón participan en el proceso narrativo sea que realizan el acto o que lo sufran.

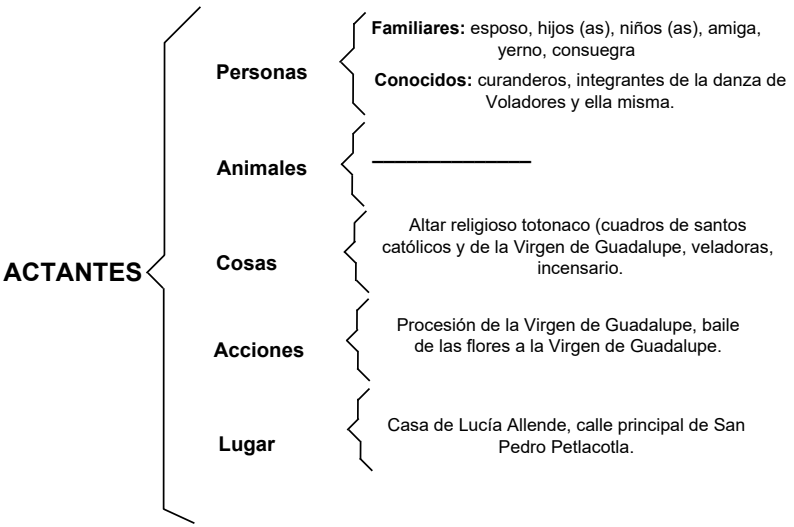


Tabla 4: Actantes

La mayoría de los actantes que registró Lucía fueron relacionados con la festividad de la *Virgen de Guadalupe*.

Foto #5 Lucía Allende, *Nietas en la cocina,* San Pedro Petlacotla, Pue., 2003.

Foto #6 Lucía Allende, *Fiesta de la Virgen de Guadalupe,* San Pedro Petlacotla, Pue., 2003.

La cuarta dimensión se habla sobre la *pragmática*. En ésta están presentes los comentarios sobre las fotografías que fueron tomadas por los 16 fotógrafos totonaco de SPP del Municipio de Tlacuilotepec, Puebla. Con ello se definió qué querían tomar, qué tomaron, por qué lo tomaron, qué motivaciones existieron, etcétera. Además, es necesario considerar de cada fotógrafo: la edad, el sexo y la ocupación o cargo que ocupa en la comunidad.

Así mismo, según Van Dijk (1989) indica que hay que tener en cuenta que la pragmática se dedica al análisis de los actos de habla y, más en general, al de las funciones de los enunciados lingüísticos y de sus características en los procesos de comunicación. En un principio, la pragmática fue uno de los tres componentes de la semiótica, la cual se ocupa principalmente de los signos y de sus sistemas (en símbolos, significados y comunicaciones) que representa un componente a lado de la sintaxis (el análisis de las relaciones entre signos) y de la semántica (el análisis de las relaciones signos, significados y realidad). Por eso, la pragmática se considera como una descripción de las relaciones entre signos y quienes lo emplean. Así pues la pragmática se ocupa de las condiciones y reglas para la idoneidad de enunciados (o actos de habla) para un contexto determinado. En resumen se puede decir que la pragmática estudia las relaciones entre el texto y su contexto.

Por tanto, esta dimensión se puede narrar de la siguiente manera. La participación de Lucía trascendió al proyecto de investigación, incluyéndose en mi vida, dejando una huella imborrable en mi corazón, en mi memoria. Siempre me trató como una hija y en ocasiones muy especiales me concedió más confianza que a sus propias hijas; sin embargo tiene vergüenza de su condición de origen totonaco, lo que se reflejó en cierta inseguridad para tomar las fotografías, dando en múlti-

ples ocasiones la cámara a algún pariente para que tomara la foto en su lugar, pues ella no se sentía capaz de hacerlo bien.

Lucía Allende realizó sus tomas fotográficas sobre la procesión de la Virgen de Guadalupe que se lleva a cabo en el mes diciembre y sobre el altar totonaco que tiene en su casa. Lucía aprecia mucho su altar totonaco debido a que sus hijos le han traído poco a poco imágenes y cuadros de santos católicos, por lo que decidió fotografiar a su hija, nietas y esposo frente a él. Por otra parte, Lucía fotografió la cocina de su casa porque le gusta mucho cocinar.

Respecto a las fotografías de la procesión de la Virgen de Guadalupe, Lucía Allende le pidió de favor a su hija de 10 años y a su yerno de 28 años que las tomaran ya que se sentía insegura y le daba pena que la vieran las personas de la comunidad de SPP. Por ende, Lucía les indicó que cosas debían fotografiar, que en este caso sería a los integrantes de la danza de Los Voladores, a la curandera tradicional de SPP y a ella misma con sus nietas, hijas y nieto. La finalidad de estas fotografías para Lucía era tener un recuerdo de su familia frente al nicho católico que se encuentra a un costado de la casa de su yerno.

Además, Lucía quería tenerse de recuerdo, por lo que aparece en ocho fotografías, en una de ellas se encuentra a lado de un árbol de navidad ubicado en la calle principal de SPP, en otras, está bailándole a la Virgen de Guadalupe. Las demás fotografías Lucía está con su familia y una amiga, pero lo destacable, es que están a lado del cuadro de la Virgen de Guadalupe.

Cabe señalar que una vez terminadas las tomas fotográficas, a Lucía le dio la inquietud de seguir tomando fotografías, principalmente realizar un registro fotográfico de la actividad que desempeña en la comunidad, la de partera.

Finalmente, después de analizar 456 fotografías de los 16 fotógrafos del grupo étnico totonaco mediante el modelo tetradimensional para el análisis de imágenes fotográficas, llegué a las siguientes reflexiones:

a) Los totonacos con experiencia migratoria, reflejaron mayor diversidad en la elección de planos, ángulos y eje al tomar sus fotos, debido al contacto constante de una cultura visual más diversificada, presente en las ciudades y en las comunicaciones de cobertura nacional e internacional como pueden ser: prensa, anuncios espectaculares, revistas, medios electrónicos, etcétera. Entonces podemos decir que la reproducción de las imágenes fotográficas están altamente correlacionadas con las experiencias visuales previas.

b) Los totonacos están acostumbrados a percibir las imágenes visuales de izquierda a derecha y no de arriba a bajo o de forma vertical. Debido a que el promedio de fotografías tomadas en eje horizontal fue de 78.3%. Posiblemente, este promedio también se deba a la comodidad por agarrar la cámara fotográfica en forma horizontal.

c) La teoría de los puntos áureos, se puede aplicar a diversas culturas que no necesariamente tengan el referente occidental, ya que el 90.6% de las tomas realizadas por los totonacos encuadraron sus actantes en la sección áurea. Cabe enfatiza que la «Sección Áurea» o puntos fuertes que, desde los clásicos griegos, es la base de la proporción geométrica. Euclides, en su búsqueda por hallar la división ideal entre las dos mitades de una recta, llegó a definir el concepto de «media dorada» (más adelante llamada Proporción Divina y a partir del siglo

XIX, Sección Áurea). Por lo tanto, en el 2000, Dondis señala que se obtiene la Sección Áurea diseccionando un cuadro y usando la diagonal de una de sus mitades como radio para ampliar las dimensiones del cuadrado hasta convertirlo en *rectángulo áureo.* Se llega a la proporción a:b=c:a.

d) En la cultura totonaca, no existe tanto contacto físico o acercamiento entre las personas, en comparación con otras culturas y esto se refleja en las fotografías tomadas en plano general por los totonacos con un 86.4%. Esto se hace evidente en la cotidianidad tanto en los saludos de cortesía como en las relaciones afectivas de cualquier tipo ya sea filiales, fraternales o conyugales, en donde el contacto físico se evita. De hecho, el saludo de mano entre los totonaco es apenas un ligero roce entre las palmas.

e) Para los totonacos es mejor realizar sus actividades laborales y de esparcimiento en el día, a la luz del Sol. Tal vez se deba a que en la cultura totonaco el Sol, Chichiní, es el gran dios totonaco, el Creador y el Dueño del Maíz. Tiene a sus órdenes, directamente o por medio de Aktsini, dios del Agua, a los Truenos y a los Vientos, según afirma Ichon en 1990. El promedio de las fotografías realizadas en el día fue 71.4% y en la noche el 28.6%.

Se puede decir que la fotografía para los totonacos es un elemento de estatus, ya que no todos tienen acceso a ella. Quien registra un evento mediante la fotografía, tiene el poder y la legitimidad de ese recuerdo. Además, en la cultura de los totonacos se valora más la presencia entera físicamente de los actantes y no tanto la composición estética occidental de la fotografía, como son los primeros planos. Por

lo que, considero que este trabajo contribuye a la difusión visual en zonas rurales, especialmente indígenas, para lograr mayor eficiencia en los trabajos de comunicación visual. Por lo anterior, pienso que cuando vayamos a realizar un trabajo visual para las culturas amerindias, debemos cuestionarnos primero cómo es la percepción visual entre esas culturas para poder llevar a cabo, de la manera más efectiva, cualquier propaganda, publicidad, campaña o elemento visual que desee transmitir un mensaje.

Referencias

BARTHES, R. "La retórica de la imagen" en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces.* Barcelona: Paidós, 1986.

CÁRDENAS, A. et al. *Nuestras Lenguas*. México: SEP/Dirección General de Educación Indígena, 2004.

CDI. *Regiones indígenas de México*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas/Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, 2006.

DUBOIS, P. *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós, 1986.

DUQUESNOY, M., et al. Un acercamiento a los pueblos indígenas de Puebla. En *Los pueblos indígenas de Puebla.* Atlas Etnográfico. México: Gobierno del Estado de Puebla/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010. p. 71-118.

ECO, U. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1987.

GONZÁLEZ O, C. *Apuntes acerca de la representación*. México: UNAM, 1997

GUBERN, R. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: GGMassMedia, 1987.

ICHON, A. *La religión de los totonacas de la sierra*. México: INI, 1973.

LOTMAN, Y. *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra, 1979.

MORRIS, C. *Fundamentos de la teoría de los signos.* Barcelona: Paidós, 1985.

PEIRCE, C. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión Buenos Aires, 1974.

PERICOT, J. *Mostrar para decir.* La imagen en contexto. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2002.

MONDRAGÓN, J. El uso de la lengua indígena y la educación. Del integracionismo estatal a las alternativas indígenas. En: *Los pueblos indígenas de Puebla.* Atlas Etnográfico, México: Gobierno del Estado de Puebla/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010. p. 217-260.

NAVARRETE, F. *Los pueblos indígenas de México*. México: CDI, 2008.

SANTAELLA, L.:WINFRIED, N. *Imagen*: Comunicación, semiótica y medios. Kassel: Edition Reichemberger, 2003.

VÁZQUEZ VALDÉS, V. Diversas miradas: La imagen fotográfica y su análisis para la investigación social. *Imagen, memoria y patrimonio*. México: El Errante/BUAP, 2015.

VILCHES, L. *La lectura de la imagen*. Prensa, cine, televisión. Barcelona: Paidós, 1984.

PUEBLA, cuarto estado con mayor población indígena en México. Recuperado de: <http://www.e-consulta.com.mx/nota/2015-08-10/sociedad/puebla-cuarto-estado-con-mayor-poblacion-indigena-en-mexico>. Acceso en: 10 ago. 2015.

LAS 364 *variantes de las lenguas indígenas nacionales, con ALGÚN riesgo de desaparecer*: INALI. Recuperado de: <http://www.inali.gob.mx/en/comunicados/451-las-364-variantes-de-las-lenguas-indigenas-nacionales-con-algun-riesgo-de-desaparecer-inali.html>. Acceso en: 31 mar. 2015.

A IMAGÉTICA MEHI: REFLEXÕES INICIAIS SOBRE RITMOS E IMAGENS CUPE E KRAHÔ[1]

Joel Cuxy[2]
Alexandre Herbetta[3]

1 Uma versão deste texto foi originalmente publicado na Revista Articulando e Construindo Saberes editada no Núcleo Takinahakỹ de Formação Superior Indígena, volume 1, número 1.

2 É professor na Escola Indígena 19 de abril da aldeia Manoel Alves Pequeno em território Krahô. Egresso do Curso de Licenciatura Intercultural do Núcleo Takinahakỹ de Formação Superior Indígena da Universidade Federal de Goiás. É membro do Comitê Krahô-Apinajé.

3 É professor do Núcleo Takinahakỹ de Formação Superior Indígena e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás. É orientador do Comitê Krahô-Apinajé.

Resumo: O texto aqui apresentado é parte de um debate realizado atualmente no Comitê Krahô-Apinajé do Núcleo Takinahakỹ de Formação Superior Indígena (NTFSI) da Universidade Federal de Goiás (UFG), tanto nas etapas de estudos em Goiânia quanto nas etapas em Terra Indígena. Neste diálogo coletivo, apresentam-se trechos das falas e reflexões de dois membros do comitê, os quais buscam pensar sobre a estética da imagem entre os mehi. Desta forma, identificam-se aspectos interessantes sobre a produção, o uso e a difusão de imagens entre os Krahô, os Apinajé e os cupe (não indígenas), os quais têm relação direta com os modos de vida de cada população. Além disso, procura-se entender a importância da autoria na produção das respectivas imagens. Note-se que um dos objetivos do referido comitê é a produção de material didático com conteúdo audiovisual, problematizando-se a predominância da escrita nos contextos escolares.
Palavras-chave: Imagem. Autoria. Material didático.

Abstract: The text presented here is part of a debate developed in the Krahô-Apinajé Committee at Núcleo Takinahakỹ de Formação Superior Indígena (NTFSI) in the Goiás Federal University (UFG) which occurs in Goiânia as in Indigenous Land. In this collective dialogue, we present excerpts from speeches and reflections of two members of the Committee, which seek to think about the aesthetics of the image among mehi. Thus, it identifies interesting aspects of the production, use and dissemination of images among Krahô, Apinajé and cupe (not indigenous), which are directly related to the lifestyles of each population. Furthermore, we look to understand the importance of authorship in the production of respective images. Note that one of Committee goals is the pro-

duction of teaching materials with audiovisual content, problematizing the predominance of writing in school contexts.
Keywords: Image. Author. Teaching material.

No Núcleo Takinahakỹ de Formação Superior Indígena (NTFSI) da Universidade Federal de Goiás (UFG) cada população indígena trabalha em um comitê, responsável por orientar a produção das atividades como o trabalho extraescolar e o relatório de estágio, desenvolvidas ao longo do Curso de Licenciatura Intercultural (Pimentel, 2010, 2013), cujo objetivo é a formação, em nível superior, de docentes indígenas. Estes coletivos são responsáveis também por refletir sobre o mundo contemporâneo, a interculturalidade e a educação escolar indígena.

A partir da Constituição brasileira de 1988, algumas leis surgiram para regulamentar a educação escolar diferenciada. Nesse cenário, alguns cursos superiores de licenciatura para professores indígenas surgiram no final da década de 1990. O NTFSI tem origem em 2007. Essa política, segundo o PPP do Curso de Educação Intercultural da UFG, "rompeu com a anterior, que visava à integração gradativa e 'harmônica' dos índios à sociedade não-indígena" (2006, p. 8).

O Comitê Krahô-Apinajé, aqui em foco, busca contribuir para a construção de uma educação escolar diferenciada nas comunidades em questão. Para isso busca criar estratégias culturais adequadas a partir e através dos campos de estudo da escola e da interculturalidade. É o que Carneiro da Cunha (2016, p. 9) chama de política cultural indígena. Acreditamos que o desenvolvimento da educação escolar indígena requerido tem a ver com a relação entre os regimes de conhecimento e as regras de convivência de cada população, e as dinâmicas próprias dos modelos escolares. Conforme Cohn (2016, p. 314) "o debate sobre

as políticas culturais e, inclusive, sobre os regimes de conhecimento indígenas não pode ser feito, hoje, sem passar pela escola".

Os integrantes do Comitê são os professores Júlio Kamêr, Sheila Maxy Apinajé, Aparecida Apinajé, Rogério Kamer, Gilberto Katán, Gilberto Apinajé, Diana Apinajé, Emílio Nindjô Apinajé, Maria Dos Reis Paxlé, Maria Célia Kreré, José Eduardo Apinajé, Davi Wamimen, Cassiano Apinajé, Silivan Apinajé, Percília Apinajé, Ana Rosa Apinajé, Taís Pocuhto, Juliana Terkwyj, Joel Cuxy, Gregório Huhte, Edvaldo Paraty, Leonardo Tupen, Ariel Pepha, Andre Cohtat, Ovídio Kunry Krahô, Dodanin Piiken e Alexandre Herbetta.

O trabalho apresentado neste texto é fruto dos debates realizados nas etapas de estudo em terra indígena, dinâmica central do curso. Trata-se, portanto, de algo coletivo. Mais especificamente, apresenta-se parte de um diálogo entre dois integrantes do comitê – Cuxy e Herbetta – acerca do potencial pedagógico que existe na produção e circulação de imagens, questionando-se a autoria da produção e, inclusive, a predominância da escrita em contextos escolares.

Este diálogo aconteceu – e ainda acontece – ao longo de uma série de outros eventos, não sendo portanto resultado de uma só conversa. É uma conversa esticada como falamos. Esta dinâmica é responsável ainda pela produção, por parte de Cuxy, de um filme que tem como base os modos próprios de produção audiovisual mehi e que circula como materal didático nas escolas Krahô (na íntegra: https://www.youtube.com/watch?v=Cel-MtJ0xKQ&t=315s).

Uma questão chave das reflexões do comitê é justamente a da produção de um material didático que realmente tome como base os saberes indígenas e se afaste do material didático que chega na aldeia hoje. Chama a atenção do comitê que há ainda uma enorme quantidade de material produzido por indígenas e não indígenas fora de con-

texto. Em outras palavras, que tomam como base uma epistemologia ocidental. Nos chama a atenção igualmente que apesar dos entraves e dificuldades, o processo em tela se afasta intensamente das experiências anteriores da educação escolar indígena no país. Neste contexto, segundo Grupioni:

> como um movimento pendular pode-se dizer que a escola se moveu num longo percurso do passado aos dias de hoje de algo que foi imposto aos índios a uma demanda que é atualmente por eles reivindicada. Utilizada no passado para aniquilar culturalmente estes povos, hoje tem sido vista como um instrumento que pode lhes trazer de volta o sentimento de pertencimento étnico, resgatando valores, práticas e histórias esmaecidas pelo tempo e pela imposição de outros padrões socioculturais (2006, p. 44).

Lembro-me que na etapa de outubro de 2013 na aldeia Mariazinha na TI Apinajé chegamos a conclusão de que normalmente o que se tem em termos de material didático são tentativas que na maior parte dos casos tem como base uma estrutura que está mais próxima dos modos de pensar do não indígena. Chamamos isso de "modelo enciclopédico" e "de gaveta".

Isto porque, em primeiro lugar, muitas vezes mesmo quando é realizado por professores indígenas, vem no formato bastante similar ao do material do "branco", qual seja, tem um tema geral, como por exemplo, "a mitologia" e uma série de conteúdos relacionado a ele. É como uma enciclopédia! Por exemplo, quando fala de mitologia faz um apanhado de narrativas que se consideram míticas sem ao menos questionar a categoria "mito".

Em outras palavras tem como matriz o regime disciplinar. Para Lewis Gordon (2011), o regime disciplinar aponta para um modo de produção e organização do conhecimento vinculado aos saberes ocidentais e à noção de modernidade, reforçando categorias como hierarquia e descontextualizando a realidade. Nesse sentido, para o autor a disciplina reduz os saberes ao ocidental e fortalece a noção de poder.

O termo "gaveta" apareceu no sentido de se referir ao fato de que tais livros trazem em si limitações a outras epistemologias, pois fecham a proposta de estudo no grande tema em tela e são realizados basicamente a partir da escrita. Nesta direção, para Ladeira é equivocado posicionar "a escrita como o lugar/espaço indispensável para a manutenção da cultura de um povo" (2016, p. 439). Segundo a mesma autora (idem, p. 445), a escrita para os Timbira (como os Krahô e os Apinajé) se dá "como recurso de comunicação com os brancos".

Nestes momentos conversamos sempre com base e em relação às pesquisas e ao estágio docência realizados pelos professores indígenas do comitê. O trabalho extraescolar de Julio Kamêr (2013), por exemplo, aponta para outra epistemologia. Ele tem como centro a ideia de que para proteger o território Apinajé das queimadas e assim manter seus recursos naturais protegidos e garantir sua sustentabilidade, é preciso cantar as músicas tradicionais. A partir daí, Kamêr cria práticas pedagógicas intra e interculturais relacionadas ao tema, e aponta para sua importância na matriz curricular nativa.

A pesquisa de Gregório Huhte Krahô (2014) também se apoia neste outro modo de pensar. Ela trata da musicalidade. Para ele, ao estudar a música nativa, os alunos têm contato com outros domínios culturais e saberes, como a história, a geografia, o território e até mesmo a matemática. Para Huhte, "desde sempre, o mundo Krahô tem a ver com a relação entre a esquematização de dominar músicas e estudo de matemática local".

Sua pesquisa aponta para a importância da noção de exatidão – presente na música – para o modo de ser Krahô e para a sustentabilidade da vida. Huhte diz ainda que "as músicas são da natureza e devem ser cantadas de maneira exata para a sustentabilidade. Aprendemos a cantar pelos pássaros, árvores, rio, céu e outras espécies. Não tem música inventada. Sempre é o mesmo ritmo de cantar, dançar, pular".

Note-se que nas pesquisas mencionadas há uma outra lógica presente. Esta trata de associação de temas. Assim, por exemplo, não é possível falar em mito sem falar em canto, em dança, em culinária, em pintura, em corpo, em saúde e, assim, sucessivamente. Elas apontam igualmente para outras relações como entre a música e a natureza e problematizam dicotomias ocidentais como a divisão entre cultura e natureza.

Note-se ademais que o formato que ainda prepondera nos materiais didáticos é o do texto escrito em detrimento da linguagem audiovisual, que possui na opinião do comitê grande potencial para o ensino e a aprendizagem, tanto para quem a utiliza em processos de produção de recursos pedagógicos como em sua exibição. Para Ladeira (2016, p. 446) "apesar da extrema pressão e incentivo para uma produção de textos descritivos ou narrativos, na língua portuguesa ou na língua Timbira, que viessem a provocar internamente uma demanda pela leitura, esse fato não se concretiza".

Nesta direção, se há uma pressão pela escrita vinda dentre outros espaços, pela relação com a universidade e com o Estado-nação, os próprios acadêmicos chamam a atenção para a possibilidade e potencial do uso do audiovisual na produção de material didático. Joel Cuxy Krahô membro do comitê, inclusive, se debruça sobre a questão e traz inúmeras reflexões interessantes sobre a imagética mehi (CUXY, 2014).

A ideia deste texto é, portanto, seguindo Carneiro da Cunha (2016, p. 9), refletir sobre "os modos como as políticas dos índios, para

os índios e que se valem dos índios se entrelaçam e se conjugam para produzir efeitos".

Cuxy: Eu tô gostando de filmar. Iniciei em abril de 2014. A câmera é do Museu do Rio de Janeiro – do projeto "PRODOCULT – PROGRAMA DE DOCUMENTAÇÃO DE LÍNGUA E CULTURA". Iniciei na Aldeia Pé de Côco/Krahô quando me pegaram de surpresa. Com o apoio de Dodanin comecei a filmar todas as festas. De repente ganhei essa câmera sem ter noção de nada, de mexer. Bruno me deu umas aulas. Na primeira vez que filmei me senti mal. A câmera estava pesada. Fui me acostumando.

No início a imagem era tremida. Filmei as Festas Pohy, Pre Parti, Par Capé, Awaje, Pàrcahaàc, Pohiy Pry, as entrevistas de Secundo, Ismael, Katan, alguns momentos como a defesa de TCC de Gilberto Katan, a inauguração do Núcleo Takinahakỹ, um sonho de Secundo, algumas atividades do Núcleo Takinahakỹ, a história do Wyhty, a

história do Parti, os resguardos dos filhos no casamento, algumas pinturas e corridas, os Jogos Indígenas na aldeia Manoel Alves, a maratona na aldeia (16 km), um intercâmbio na aldeia Krahô-Canela, um professor Krahô dando aula na língua para os Krahô-Canela.

Meus objetivos são o de produzir material audiovisual sobre a cultura mehi, registrar todas as festas resgatando algumas coisas como, por exemplo, o casamento, refletir sobre a produção e as possibilidades do material audiovisual e produzir material didático para todas as escolas Krahô. De modo geral, quero incentivar meu povo e os jovens que estão indo para a cultura do cupe a continuarem mehi.

Hoje, o jovem já tem mais conhecimento na letra, se a pessoa não souber o escrito a filmagem pode ajudar. Se esquecer na escrita, com a filmagem tem mais facilidade para aprender. A escrita é mais para orientar, relembrar. Na escrita não vai reconhecer o todo, só alguns detalhes.

A filmagem complementa o conhecimento. Na filmagem vai ver o gesto, a dança, a pintura, identificar pintura e o partido diferente, objetos como o chapéu.

Herbetta: É interessante notar nesta discussão que eu também gosto de produzir conteúdo audiovisual. Eu busco utilizar a imagem em todas as etapas de estudo do NTFSI como meio de registrar e refletir as experiências do curso. Além de ter apreço por produzir boas imagens, ao menos de meu ponto de vista. Muitas imagens inclusive são apenas registros para mim mesmo.

Ao longo destes períodos, especialmente nas aldeias, tento através da fotografia marcar alguns momentos importantes e usar estas imagens no material didático produzido para estudo – como abaixo. Desta forma, insiro as imagens produzidas no material a ser trabalhado tentando trazer a experiência cotidiana do momento para a discussão.

Quase sempre estou com minha câmera fotográfica à mão ou pendurada no pescoço tentando achar um bom enquadramento. Claro que, neste processo, sigo meus códigos culturais quando escolho a cena.

Os indígenas também geralmente levam suas câmeras e/ou celulares e costumam registrar os eventos. Quase nunca trocamos ideias sobre as imagens registradas, o que é uma pena.

ATIVIDADE DE LEITURA
"PEDAGOGIAS DECOLONIAIS"
Catherine Walsh

¿Escucharon?
Es el sonido de su mundo
derrumbándose…
el del nuestro resurgiendo.

—Subcomandante Marcos (diciembre 2012)

A foto acima, que ilustra uma atividade, sobre um jogo de futebol feminino na aldeia Mariazinha, levou para a discussão os momentos cotidianos vividos na aldeia e buscou discutir a importância deles em relação aos saberes que vêm de fora. A partir da imagem discutiu-se, por exemplo, o uso das regras tradicionais em atividades que muitas vezes aprenderam fora da aldeia, como o futebol. Tal discussão buscou uma reflexão sobre esta relação, qual seja, o uso de regras tradicionais em outras instituições, como a escola.

Assim, a partir da imagem, uma de nossas questões era se a escola ou a dinâmica escolar tomava como base as regras ditas tradicionais.

Às vezes as imagens rendem boas discussões, às vezes, não. Em uma das etapas de campo, em abril de 2014, tive a oportunidade de fotografar um dos eventos que sempre ocorrem paralelamente às etapas. Estes eventos são parte importante destes períodos de estudo pois estimulam o diálogo entre as outras pessoas que vivem na comunidade, os convidados indígenas ou não e nós, professores da UFG. Eles geram uma profunda troca de conhecimentos e afetos intensificando os momentos em questão e difundem as ideias do curso.

Neste momento dois professores Apinajé estavam participando de uma etapa de estudos na aldeia Manoel Alves Pequeno/TI Krahô-lândia e foram convidados a "ganharem nome" entre os Krahô, ou seja, eles iriam ser batizados no pátio. Prato cheio para um fotógrafo, mesmo um amador!

Um deles me pediu então que fotografasse o evento, já que eles participariam. Fiquei bastante feliz, pois tinha ali autorização para chegar bem perto das cenas e para participar mais intensamente.

Eu tinha em mãos uma máquina relativamente simples, uma PENTAX X-5 digital com zoom, o que me permite fotografar com poucos limites quantitativos, já que o suporte é digital e a qualidade da imagem é razoável.

Dessa forma procuro fotografar bastante – quantitativamente – de modo que vou, na prática, identificando melhores enquadramentos, luz, personagens e possibilidades. É como se no ato de fotografar – na prática mesmo – fosse reconhecendo um pouco a dinâmica corporal e cultural das pessoas e do cenário.

Fotografo muitas vezes a mesma cena, variando os elementos mencionados acima até entender quais são as possibilidades da imagem. É um processo. É como se fotografar fosse aprender.

Normalmente a melhor foto demora um pouco a acontecer.

Cuxy: Eu gravo as coisas em processo, tenho que economizar a fita de gravação. Gravo os momentos principais, em ordem. Cada fita tem 63 minutos. Numero fita por fita, fita 1, fita 2, fita 3… 4. Classifico cada filmagem/fita pondo os nomes para não esquecer. É difícil. Nenhuma fita dura a noite inteirinha. Fico com medo de a festa acontecer e a fita ou a bateria acabar na metade. A câmera também não tem flash e tripé, ou seja, perde-se muito material.

Na aldeia, não tem igualmente energia elétrica o tempo inteiro. Além disso, não tenho ainda a informação para fazer todos os procedimentos do filme, como passar material para o computador, editar e outras coisas. Não é fácil.

A Festa da Batata, por exemplo, comecei a filmar a iniciação. Antes das pessoas chegarem, tem que fazer aquecimento. Dois dias antes. Corre e aquece o corpo. Quando chega o dia, gravei no pátio o pessoal cantando na direção do local onde está a tora. Em seguida, à tarde,

filmei a pessoa que vai avisando onde estão as pessoas que pertencem ao Hotxa. Depois a cantoria. Posteriormente, filmei cedinho o pessoal com a tora. E depois, a pessoa que vai casar.

Não gravei a troca de paparuto. Não deu tempo, não dei conta de gravar todos os momentos. Depois, filmei o começo de outra cantoria e as pessoas jogando a batata nos outros. Filmei também a fogueira de novo, para realizar o Hotxa. A filmagem foi até o Hotxa, pois as fitas acabaram.

Por isso é importante que a filmagem seja feita em dois. A PrumKwyj me ajudou na aldeia Pé de Côco, dividimos o trabalho. Ela gravou uma parte, eu outra. Depois, pode-se montar a filmagem, pois às vezes as coisas acontecem ao mesmo tempo. Não tem condições de gravar o mesmo acontecimento. A festa é dividida em dois grupos, então não dá conta de gravar os dois momentos ao mesmo tempo.

***

Herbetta: Para mim é ótimo fotografar, como disse, nas aldeias, pois a distinção cultural me é bastante atraente enquanto interesse etnográfico e imagético. Gosto de capturar os detalhes que marcam a diferença cultural. Nada melhor do que estas etapas de imersão no campo. No evento do batismo pude então fazer uma série grande de fotos, buscando os melhores enquadramentos, do banho, do pátio, do corte de cabelo.

As fotos que ilustram este texto são todas imagens deste batismo.

Me detive nos detalhes, como se pode notar, tão distintos de minha cultura. Não me ocupei propriamente com a narrativa do evento. Com a ordem das coisas. Com o contexto, em planos mais gerais.

Sei que há métodos da antropologia visual que levam isto em consideração. Mas meu objetivo foi apenas o de capturar imagens in-

teressantes esteticamente e etnograficamente falando, que marcassem normas culturais distintas, como abaixo. Imagens isoladas, portanto. Fragmentos do todo.

É interessante destacar que quando exibi as fotos que tirei do evento para os professores Apinajé a reação foi de desaprovação. Eles não gostaram das fotografias! Lembro-me que argumentaram que elas não mostravam nada, ou melhor, não mostravam a divisão de partidos entre os Krahô, as pessoas que participaram, o cenário de maneira geral. Ignorava-se, na opinião deles, a organização social.

Eles criticaram igualmente o fato de que as imagens focavam apenas os detalhes e que com estes detalhes não se entendia o que estava acontecendo realmente.

Não quiseram as fotos.

Cuxy: O importante para o mehi é a ordem das coisas. Cupe não conhece as festas tradicionais. Quando o filme vem editado de fora, vem tudo errado. O final da festa vem antes, o início depois. Nós conhecemos bem, temos mais noção da ordem. É importante saber a ordem das coisas. Não tem hora fixa, tem ordem. Cupe tem hora, mehi tem ordem.

Além disso, nós já conhecemos onde a coisa acontece. Tudo é na língua. A decisão sai do pátio na língua. Cupe não entende.

Nós que filmamos e temos que ficar atentos ao local decidido. Por exemplo, na filmagem da Festa da Batata os partidos ficam separados, Wacmejé e Catamjé. Devemos então conhecer as pinturas para identificar o que é uma boa imagem para o mehi.

Uma boa imagem explica marcas da cultura, como por exemplo, a pintura, o corte de cabelo. Quanto mais marcas melhor. Isso aponta o rumo da cultura para os mais jovens.

Há filmes sobre os Krahô feitos por cupe que não focam nas marcas da cultura. Isola por exemplo o Hotxa, que representa uma parte, do resto do ritual. Mistura as aldeias. Mostra metade de uma aldeia, depois outra aldeia, como se fosse uma aldeia só. Gostamos de ordem.

Os filmes cupe interrompem a ordem das coisas para, por exemplo, colocar momentos de entrevista dos mehi.

A diferença entre as festas de cupe e mehi é muito grande. Na festa do cupe, usa-se roupa perfumada, todo mundo é cheio de poré (dinheiro) e tem acidente, crime, muita bebida, tudo é pago. Na festa de mehi, se festeja, se pinta, corta o cabelo, aprende as coisas, canta, dança, pega todos os processos. Quando a festa acontece na aldeia, os jovens dançam com o cantador. Tem história, mito. A pessoa tem que estar atenta, rola cantoria, historiador, chamador.

Tem um ritmo próprio. Tudo é compartilhado.

A filmagem de mehi e cupe é diferente.

Filmar é um modo de aprender e ensinar.

Referências

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela; CESARINO, Pedro de Niemeyer. *Políticas culturais e povos indígenas*. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

COELHO DE SOUZA, Marcela. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela; CESARINO, Pedro de Niemeyer. *Políticas culturais e povos indígenas*. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

COHN, Clarice. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela; CESARINO, Pedro de Niemeyer. *Políticas culturais e povos indígenas*. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

CUXY, Joel. *Produção audiovisual mehi*: o material didático entra a escrita e audiovisual. Projeto Extraescolar (Graduação em Licenciatura Intercultural) – Núcleo Takinahakỹ de Formação Superior Indígena, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

GORDON, Lewis. Shifting the Geography of Reason in an Age of Disciplinary Decadence. *TRANSMODERNITY* – Journal of peripherical cultural production of the luso-hispanico world, 2011.

GRUPIONI, L. D. B. Contextualizando o campo da formação de professores indígenas no Brasil. In: GRUPIONI, L. D. B. (Org). *Formação de professores indígenas*: repensando trajetórias. Brasília: MEC, 2006. p.44.

HUHTE KRAHÔ, Gregorio. *Formas exatas de ser Krahô*: a relação entre a música e a matemática. Palestra apresentada ao NTFSI/UFG, 2014.

KAMER APINAJÉ, Julio. *Sustentabilidade*: entre cantos e queimadas no território Apinajé. 2013. 49 f. Projeto Extraescolar (Graduação em Licenciatura Intercultural) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

PROJETO POLÍTICO PEDAGÓGICO DO CURSO DE LICENCIATURA INTERCULTURAL INDÍGENA. Goiânia: NTFSI/UFG – UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS, 2006.

PIMENTEL, M. do S. Reflexão político-pedagógica sobre educação bilíngue. Em: _____; BORGES, M. V. (Org.). *Cidadania, interculturalidade e formação de docentes*. Goiânia: UCG, 2010. p. 8-12.

_____. A pedagogia da esperança na construção de práticas pedagógicas contextualizadas e emancipatórias. In: _____; BORGES, M. V. (Org.). *Educação intercultural experiências e desafios políticos pedagógicos*. Goiânia: Prolind/Secad-MEC, (2013).

WALSH, Catherine. *Pedagogias Decoloniales*: Prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re) vivir. Ecuador/Quito: Ediciones Abya Ayala, 2013. Serie Pensamiento Decolonial.

ANTROPOLOGÍA AUDIOVISUAL Y COMUNICACIÓN INTERCULTURAL

Mariano Báez Landa[1]

Resumo: Este trabalho enfoca a relação entre a antropologia audiovisual e comunicação intercultural, para desenvolver pesquisas sobre tecnologias digitais e comunicação intercultural, aplicando etnografias audiovisuais participativas para estimular a produção de jovens pertencentes a segmentos que não são visíveis na sociedade mexicana.

Abstract: This paper focuses on the relationship between audiovisual anthropology and intercultural communication, to develop research on digital technologies and intercultural communication, applying participatory audiovisual ethnographies to encourage the production of young people belonging to segments that are not visible in Mexican society.

1.1 La práctica de la antropología por otros medios

La antropología tiene en la etnografía su principal instrumento para el estudio de las culturas. La práctica etnográfica trabajó originalmente con imágenes producidas por los sentidos del investigador.

1 Mariano Báez Landa, profesor-pesquisador titular em CIESAS unidade Golfo em Xalapa, Ver. México. Coordenador do Taller Miradas Antropológicas. Actualmente é responsável institucional da Cátedra Internacional Roberto Cardoso de Oliveira do CIESAS.

Rápidamente nuestra disciplina incorporó tecnologías audiovisuales para escalar su capacidad de registro etnográfico como una verdadera extensión y expansión de sus sentidos. Así antropólogos, etnógrafos, viajeros, documentalistas comenzamos a utilizar el grabador de sonidos junto con las primeras cámaras de cine y fotografía ya desde finales del siglo XIX (Haddon 1898 Expedición Estrecho de Torres; Flaherty filma material etnográfico entre *inuits* de Canadá entre 1920-22 y Baldwin Spencer filma y fotografía aborígenes del norte australiano entre 1910-20; Mead y Bateson filman y graban en Bali durante la década de 1930).

Flaherty 1922, durante la filmación de *Moana*

La construcción y desarrollo de esta interfase tecnológica en la práctica de la antropología constituye la ampliación y fortalecimiento de su capacidad para representar la diversidad humana. El problema es que esa capacidad se ha desplegado, casi siempre, desde una posición que representa intereses, es decir, la utilización de filtros subjetivos y culturales que norman esa práctica de observación, descripción y explicación de los fenómenos de la vida humana.

Scott Robinson (1998) ha planteado que el oficio tradicional de la antropología visual ha sido ser cómplice de la expropiación de las imágenes de los otros utilizando un marco interpretativo de matriz colonial. Dicha expropiación se lleva a cabo mediante la violación de la intimidad cultural de los diferentes. Todo registro cultural de los otros es agresivo por su base hegemónica y los representados-interpretados muchas veces no llegan a comprender su utilidad última, pese al carácter de denuncia que algunos materiales adoptan.

Las maneras de representar y construir la diversidad humana responden a racionalidades también diversas y muchas veces en tensión. Esto representa un imperativo ético-político que nos obliga a distinguir las estrategias de representación encaminadas a mantener las jerarquías y asimetrías en una sociedad, y aquellas que pretenden contribuir a la transformación del sistema de relaciones sociales basado en la reproducción de la desigualdad, la injusticia, la violencia y el poder. El trabajo científico, académico y artístico no escapa a las influencias de la teoría, la ideología, la posición política, los intereses y los valores del sujeto científico o artístico.

Se precisa ensayar metodologías que permitan producir *interconocimientos*, es decir, lograr experiencias disciplinares y prácticas sociales colaborativas que logren trazar mapas de conocimientos interculturales e interepistémicos.

MBL, 2015

1.2 Etnografía, medios audiovisuales y educación intercultural

La diversidad étnica y cultural de México solo ha conseguido edificar hasta hoy una sociedad fragmentada, donde las diferencias socioculturales se expresan básicamente como desigualdades que impiden una integración nacional.

Moisés Sáenz (1932) subrayó, desde la década de los años 30 del siglo pasado, la importancia que tienen las comunicaciones en los procesos de integración social y en el impulso que pueden aplicarle a las acciones de reconocimiento, respeto y convivencia de la diversidad cultural. Conocido como el verdadero artífice de las llamadas Misiones Culturales, las que proyectó como equipos multidisciplinarios que

trabajaran en forma itinerante, dentro de grandes regiones rurales, consideró en un principio a la educación como el gran instrumento emancipador del indio, que derrumbaría las particularidades culturales que fragmentaban a la sociedad nacional. Proyectó la famosa *Estación Experimental de Incorporación del Indio*, título de un efímero proyecto que él mismo denominó de investigación-acción antropológica, y que llevó a cabo entre 1932-33 en Carapan, poblado purhépecha, ubicado en la Cañada de los 12 Pueblos del estado de Michoacán. El objetivo principal era instalar un centro de observación, de experimentación y de acción, para estudiar el proceso de asimilación del indio, y ensayar métodos de incorporación a la sociedad mexicana (1936).

Desde el punto de vista de Sáenz, el rasgo de asimilación-incorporación mas importante era el mestizaje, y éste se encontraba directamente relacionado con el desarrollo de las comunicaciones. No obstante, estaba convencido de que dicho mestizaje avanzaba por un camino diferente al proceso de la nacionalidad, porque tenía la certeza de que México era un panorama viviente de pueblos y culturas, donde el mestizaje no había sido un factor de unidad, sino de contraposiciones y conflictos, una patología originada por la conquista y que formaba parte del mexicano típico, con toda la carga cultural, étnica, social y económica que esto implicaba (1939).

Profundamente impactado por los raquíticos resultados de su proyecto en Carapan, llegó a concluir que la llamada incorporación del indio era una acción que solo intentaba obligarlo a negarse y ser absorbido por la civilización occidental.

Integrar un solo México, con todos sus componentes, pasó a ser la tarea central del nuevo pensamiento indianista de Sáenz. Su tesis central consideraba necesario fusionar lo indio y lo occidental en un proyecto original de nación. El vehículo integrador sería un programa

de comunicación intercultural, que impulsara una reinterpretación de los diversos rasgos culturales, para replantear el proceso de integración nacional.

Integrar para Sáenz era mexicanizar, y visto de esta manera la integración nacional se convertía en la antítesis del indigenismo, porque se desplazaba la premisa de que el problema nacional era la existencia del indio, y se afirmaba que el verdadero problema era la situación fragmentaria y el aislamiento en que vivian distintos grupos de mexicanos. El indigenismo solo colocaba al indio en una reserva teórica y práctica de la integración nacional, cuando en realidad es un factor normal de la nacionalidad, y no su negación. La tarea integradora debía lograr una unificación material, espiritual y política; perfilar una identidad nacional armónica; garantizar respeto a la diversidad cultural y regional; una homogeneización racial y una comunidad espiritual con gran calidad ética. Habló de una reconstrucción social y cultural, que la educación, por sí misma, no podría lograr, ya que entendía que en México existe una oposición esencial entre la escuela y la cultura, porque mientras la escuela instruye, homogeniza, establece normas y pautas para civilizar, es decir, uniformar, materializar y universalizar; la cultura refleja la calidad especial de un grupo humano, muestra sus particularidades y diversidad, sus mecanismos de identidad, el molde singular que contiene a la carne y la sangre de un pueblo (1939).

Decíamos arriba que para Sáenz la integración nacional debía ser planteada como una fusión de horizontes culturales que diera como resultado un nuevo proyecto de nación y una renovada civilización. Consideraba más necesario un programa de comunicación intercultural que un proyecto educativo, debido a la contradicción esencial que observaba entre el formato escolar hegemónico y universalizante, y la cultura de los pueblos originarios. No obstante, acreditaba en la

necesidad de una estandarización lingüística basada en el castellano, que permitiese la comunicación franca entre las distintas culturas que integrarían al México nuevo.

MBL, 2016

Hoy en día, cerca de un millón de jóvenes mexicanos procedentes de hogares de baja renta constituyen la demanda potencial de educación superior en México. De ellos sólo el 20 por ciento logran realizar estudios universitarios.

La población indígena de México representa poco más del 10% de la población nacional. Sin embargo, se estima que apenas un 1% de la matrícula de educación superior es indígena.

- 75% de los niños y jóvenes de 15 a 19 años no asiste a la escuela (educación media y superior).

- La cobertura de educación superior en su caso es 5 veces inferior al promedio nacional.
- Menos de 2% de los jóvenes indígenas asiste a universidades interculturales e institutos tecnológicos.
- La asistencia a las instituciones de educación superior es hasta 60 veces inferior a la de los jóvenes con mayores ingresos.
- La inversión promedio por alumno en las universidades interculturales es de 1,200 dólares anuales, mientras que en promedio en las universidades públicas estatales es de 5,200 dólares[2], lo que demuestra una política diferenciada de carácter discriminatorio.
- El estado mexicano destinó 5% del gasto federal a la educación pública en 2015.

MBL, 2016

2 México ocupa el penúltimo lugar de la OCDE en inversión pública por alumno (UNESCO; World Bank).

Las universidades interculturales mexicanas son proyectos educativos que surgieron impulsados por la Secretaría de Educación Pública a partir del año 2000 durante el sexenio de Vicente Fox, por cierto el primer presidente mexicano que rompió la hegemonía del PRI, la máquina institucional que consolidara el presidente Cárdenas 60 años atrás. Debe anotarse aquí la excepción de la Universidad Autónoma Indígena de México (UAIM) en Sinaloa, que fue creada originalmente como un proyecto de docencia e investigación etnológica en 1982. Las demás universidades interculturales dependen primordialmente del financiamiento estatal y federal, así como de las decisiones que tomen sobre ellas los gobernantes. Su propósito institucional es explorar modalidades de atención educativa pertinente para jóvenes que aspiren a cursar el nivel de educación superior, tanto de origen indígena como de otros sectores sociales, interesados en impulsar fundamentalmente el desarrollo de los pueblos y comunidades indígenas y en aplicar los conocimientos construidos en contextos culturalmente diversos. Algunas personas afirman que fue una conquista del movimiento zapatista de 1994, otras las identifican como una estrategia del gobierno Fox para cooptar demandas del movimiento indígena.

Las universidades interculturales mexicanas se encuentran establecidas en 11 Estados del país Sinaloa, Michoacán, San Luis Potosí, Estado de México, Hidalgo, Puebla, Veracruz, Guerrero, Chiapas, Tabasco y Quintana Roo, la mayoría en regiones, municipios y zonas marginales con los menores índices de desarrollo humano (IDH), donde la desigualdad es una constante entre estos grupos de población y se manifiesta en graves problemas sociales entre los que se destacan: el acceso a los servicios de salud, presentación de enfermedades relacionadas con la pobreza, escasas fuentes de empleos, alimentación deficiente, baja cobertura en educación; es importante resaltar que

derivado de su ubicación podemos señalar que las universidades tienen en su área de influencia municipios en donde el tema de la seguridad nacional es vital, toda vez que el narcotráfico se ha convertido en un problema mayor.

Universidades Interculturales en México

Los programas de educación intercultural hasta ahora, insertos en el modelo educativo nacional, no son mas que una perversión pedagógica porque plantea un diálogo de saberes horizontal y simétrico entre culturas, pasando por alto la determinación de un sistema social cuyas relaciones son asimétricas y se encuentran enmarcadas por estructuras de poder y dominación. Las universidades interculturales encierran en si mismas un contrasentido ya que el espíritu universalista de las instituciones de educación superior, como proyecto universitario occidental, formatea y reproduce una educación monocultural y

monoepistémica entre sus miembros, es decir, universaliza una sola cultura llamada 'ciencia'. En otros casos se habla de interculturalidad como un nuevo paradigma educativo, como una nueva pedagogía que promueve la discriminación positiva de los indios, su autoreconocimiento y afirmación étnico cultural para apropiarse de los conocimientos occidentales e incorporarlos a un universo epistémico inmutable, conservador y en constante resistencia. Esta postura tiene una buena dosis de relativismo, donde el propio concepto de cultura se confunde con una identidad étnica sempiterna.

El término interculturalidad ha virado moda en los últimos años, como un adjetivo que califica mágicamente cualquier planteamiento y acción que dice reconocer y atender la diversidad cultural, utilizando un discurso políticamente correcto de defensa a ultranza de las tradiciones, costumbres y conocimientos ancestrales de los llamados pueblos originarios (muchas veces lesionando los derechos de terceras personas) como un imperativo ético-político frente a las amenazas del capitalismo neoliberal.

Así, se habla incluso de la interculturalidad como un nuevo estadio de desarrollo humano, como proyecto cultural alternativo que presupone un plano horizontal de comunicación, intercambio y cooperación del conocimiento. Evidentemente esta interculturalidad idílica no corresponde a la experiencia del mundo vivo, el cual se encuentra atravesado por las categorías de etnia, raza, clase, género y sexualidad, y donde se condensan las relaciones sociales basadas en la fricción, el conflicto, la negación del otro, el racismo, la desigualdad económica, la homofobia, el sexismo, la violencia y el miedo a la diferencia.

La interculturalidad a mi entender, constituye un espacio interfásico que relaciona a varias culturas y éste está atravesado por las

múltiples determinaciones de la vida social que no se circunscribe a los llamados pueblos originarios.

La interculturalidad realmente existente, se compone de aproximaciones emprendidas desde varias ópticas culturalmente diferenciadas, para construir puentes entre poblaciones e individuos de culturas distintas. Parte de un concepto dinámico y diacrónico de la cultura que se desarrolla en escenarios de relaciones sociales asimétricas y enmarcadas por estructuras de poder. Es ante todo una interfase comunicativa que aspira a crear competencias suficientes que hagan posible un verdadero diálogo entre culturas. Por ello el llamado diálogo de saberes solo puede establecerse entre las culturas realmente existentes, que producen nuevos componentes y que se apropian de otros, que se transforman y adaptan permanentemente para no desaparecer o ser asimiladas.

MBL, 2016

1.3 Tecnologías digitales y comunicación intercultural

En un mundo global, asimétrico, desigual, injusto y culturalmente diverso, las acciones con un enfoque intercultural de mayor impacto no se dan en el ámbito de la educación, sino en el terreno de la comunicación y los multimedios que cada día se perfila mas como arena de la lucha social y política. En los últimos años destaca por ejemplo el movimiento *#Yo soy 132* que surge en 2012 sin una vanguardia explícita, aparece como una primera erupción visible (GALINDO; GONZÁLEZ, 2013) de un movimiento social juvenil con características inéditas que pone en jaque, por varios meses, a los monopolios de la comunicación en México utilizando comunicación digital y las llamadas redes sociales para reclamar una democratización de los medios y una apertura a la voz e imágenes de los sectores segregados por la política y la estética de grupos dominantes que se auto reconocen como *la gente bonita* (Grupo Televisa). Más recientemente los desgarradores hechos de Ayotzinapa, donde desaparecieron y presumiblemente fueron brutalmente asesinados 45 estudiantes, que soñaban con ser profesores rurales, a manos de fuerzas combinadas del poder público y el crimen organizado, han desplegado un movimiento global solidario que involucra toda clase de actores sociales y políticos de nivel internacional, entre ellos el Papa, el presidente del Banco Mundial y muchos artistas y deportistas que han utilizado plataformas convencionales y alternativas de comunicación, para expresar solidaridad con las familias de esos jóvenes, lo novedoso del asunto es que ese movimiento juvenil, sin vanguardia visible, convierte los megashows y los partidos de fútbol en verdaderas megaprotestas demandando justicia y la renuncia de los gobernantes ineptos y corruptos que expresan cínicamente en los medios de comunicación masiva que *ya se cansaron.*

En Argentina, las administraciones Kirschner lograron promulgar leyes que combaten a los monopolios privados de los medios de comunicación y favorecen el surgimiento de medios locales y regionales que detonen procesos comunicativos alternativos al discurso hegemónico.

La multimedia y las llamadas redes sociales se han convertido en una arena de combate por las ideas, los principios y los intereses de grupos y sujetos determinados. También es el lugar donde se expresan acciones de denuncia y se produce y transmite información de variada índole a través de dispositivos móviles y plataformas de intercomunicación que escapan al control monopólico de los grandes medios. Sin duda también es el espacio donde concurren acciones que buscan el reconocimiento de grupos étnicamente diferenciados y que nos plantea la urgente necesidad de poner en movimiento procesos de comunicación intercultural que vayan mas allá de las luchas por el reconocimiento y establezcan mecanismos de respeto y convivencia duraderos entre las múltiples manifestaciones de la diversidad humana.

Hoy en día las tecnologías digitales se han convertido en una poderosa interfase comunicativa entre comunidades e individuos. El acceso y uso de estas tecnologías ha impactado fuertemente a la estructura de las relaciones y movimientos sociales, la cultura y las relaciones interétnicas e interculturales. Prácticamente la interacción social se desarrolla en dos ámbitos constitutivos de las nuevas relaciones sociales: *ON LINE* y *OFF LINE*, es decir, aquellas prácticas mediadas tecnológicamente que producen una realidad que conecta aparatos e individuos dentro de un medio que es generado por una aplicación informática ó software, y aquellas que ocurren fuera de este ámbito (DOMÍNGUEZ FIGAREDO, 2012).

Las relaciones sociales *ON LINE* se califican según su grado de digitalización y conectividad, es decir, conforme al nivel de acceso y utilización de los medios digitales y, conforme a la capacidad del individuo para actuar en diversos contextos de acción. Las tecnologías digitales expanden y potencian esa capacidad (op. cit.).

El acceso a las nuevas tecnologías es cada día mayor y mas fácil para una buena parte de la población, especialmente la telefonía celular que permite acceder a sistemas de mensajería instantánea y las llamadas redes sociales, pero no ocurre lo mismo con su conectividad, que depende sustancialmente de poder ocupar espacios digitales que, hoy por hoy, interactúan intensamente con las dimensiones físicas de la realidad.

Para contribuir realmente a una integración social, sin menoscabo de la diversidad cultural, es preciso generar estrategias de conectividad que expandan las capacidades de actuación de individuos y comunidades, hoy marginales, para conseguir reconocimiento y garantizar respeto y convivencia en el conjunto de la sociedad.

MBL, 2003

1.4 Etnografías audiovisuales participativas

El fundamento de las etnografías audiovisuales participativas lo encontramos en la propuesta de Investigación-Acción Participativa (IAP) de Orlando Fals Borda (1973 y 1999) y de FOTOVOZ (WANG; BURRIS, 1997) que impulsan procesos de reciprocidad simétrica entre investigadores e investigados para superar la arrogancia académica y entablar compromisos de solidaridad, cambio social y producción de interconocimientos que se expresen a través de nuevas y/o diferentes narrativas de corte intercultural.

A través de la confección de guiones y argumentos, resultantes de diálogos interétnicos e interculturales mediados por procesos de comunicación audiovisual, se integran grupos focales y foros temáticos de análisis de materiales audiovisuales que destaquen problemas y temas generadores, para después montar talleres de producción multimedia basados en el uso de teléfonos celulares, redes sociales y plataformas abiertas de intercambio y colaboración de información preferente-

mente de tipo audiovisual. Con ello se pretende elevar índices de conectividad de colectivos étnica y culturalmente diferenciados que han experimentado un considerable distanciamiento y marginación de las prácticas comunicativas de nuestra sociedad, a pesar de contar hoy con un creciente índice de digitalización a través del uso de la telefonía celular y las llamadas redes sociales.

MBL, 2006

Desde el año 2001 funciona en la sede Golfo del CIESAS el Taller Miradas Antropológicas (TMA). Una de sus principales líneas de trabajo es la producción de materiales audiovisuales que contribuyan a generar ejercicios de reconocimiento de la diversidad sociocultural, empleando para ello fotografía y video etnográfico y documental (CIESAS-TMA Xalapa 2003 y Mérida 2006-7). En estas primeras producciones se integraron varios equipos de trabajo compuestos en forma interdisciplinaria y se buscó la participación de poblaciones involucradas en los registros audiovisuales. Las experiencias recabadas al respecto engloban reacciones del público de la mas diversa índole,

desde quienes consideran una manipulación mediática hasta aquellos que externan tristeza, pesar y lágrimas al verse identificados de alguna manera con los hechos en pantalla. El objetivo se consigue al generar esos planos de ejercicio del reconocimiento de la diversidad humana en sentido positivo como también a través de la negación a reconocerla.

Sin duda alguna es muy significativo el reconocimiento que en 2015 hizo la American Anthropological Association (AAA, 2015) de la importancia de los medios audiovisuales en la práctica etnográfica, en la producción de conocimientos, en el desarrollo sociocultural, en el debate teórico, en la educación y en las acciones junto a comunidades de la mas diversa índole, refiriéndose a la *ethnographic visual media*- como una herramienta de la mayor importancia para la producción y aplicación del conocimiento antropológico.

Bienvenida al Taller Miradas Antropológicas
CLIP: https://vimeo.com/channels/ciesasvimeo/124647670

Jóvenes indígenas en la Universidad Veracruzana
CLIP: https://vimeo.com/channels/ciesasvimeo/125176744

Ba'ax ka Wa'alik/Cómo ves?
CLIP: https://vimeo.com/channels/ciesasvimeo/125869880

Referencias

AAA – American Anthropological Association. 2015. Disponible en: <http://www.americananthro.org/ConnectWithAAA/Content.aspx?ItemNumber=194>. Acceso en: 04 feb. 2017.

ARDÉVOL, Elisenda. Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, CSIC L, Calvo, Madrid, 1998.

BÁEZ LANDA, Mariano. Imagen e Investigación Social. In: FERRAZ; Ana Lúcia Camargo; Mendonça. João M. de (Org.). *Antropologia Visual*: Perspectivas de Ensino e Pesquisa. Brasília: ABA, 2014. p. 719-728.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. Imagem, magia e imaginaçao: desafíos ao texto antropológico. *MANA revista do PPGAS-MN-UFRJ*, Rio de Janeiro, n. 2, v. 14, p. 455-475, 2008.

CASTELLANOS, Alicia; BÁEZ LANDA, Mariano. Encuentro de miradas… encuentro de tareas. In: SUZÁN, Margarita (Comp.). *El Documental del Siglo XXI*, Voces contra el silencio, video independiente. México: A.C. y UAM-Xochimilco, 2006.

DALTON, Margarita; BÁEZ LANDA, Mariano. De la academia al compromiso social. Retos y perspectivas del cine y video etnográfico. *ICHAN TECOLOTL*, CIESAS, año 16, n. 183, México, 2005.

DOMINGUEZ FIGAREDO, D. Escenarios híbridos, narrativas transmedia, etnografía expandida. *Revista de Antropología Social*, España, UNED, n. 21, p. 197-215, 2012.

FALS-BORDA, Orlando. Reflexiones sobre la aplicación del método de investigación-acción en Colombia. *Revista Mexicana de Sociología*, México, UNAM, IIS, n. 1, v. 35, 1973.

FALS-BORDA, Orlando. Orígenes universales y retos actuales de la IAP. *Análisis Político*, IEPRI, Universidad Nacional de Colombia, n. 38, sep./dic. 1999., Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/libros/colombia/assets/own/analisis%20politico%2038.pdf>. Acceso en: 31 jul. 2010.

FELDMAN BIANCO, Bela; MOREIRA LEITE, Miriam. *Desafios da Imagen*. São Paulo: Papirus, 1998.

GALINDO CÁCERES, Jesús; GONZÁLEZ-ACOSTA, José Ignacio. *#YO SOY 132*: La primera erupción visible. Global Talent University Press, 2013.

GIGOU, Nicolás L. Representación e imagen: las miradas de la Antropología Visual. *DIVERSO, Revista de Antropología Social y Cultural*, n. 4, mayo 2001, ISSN 1510- 3862.

LYKES, Mary. Artes creativas y fotografía en investigación-acción-participativa en Guatemala. In: REASON, Peter; BRADBURY, Hilary. *Handbook of Action Research*, Londres, SAGE, p. 363-371, 2001.

MACDOUGAL, David. *Transcultural Cinema*. Princeton: University Press, 1998.

MELLEIRO, Marta Maria; GUALDA, Rosa Maria. Explorando a 'fotovoz' em um estudo etnográfico: uma estratégia de coleta de dados. *Revista Brasileira de Enfermagem,* v. 58, n. 2, Brasilia, p.191-193, marz./abr. 2005.

PALMA, Marisol; Peter Mason. La ventana indiscreta de Sergio Larrain. Genealogías fotográficas y construcciones etnográficas de lo marginal. *Diálogo Andino*, n. 50, p. 155-165, 2016.

RIBEIRO, José da Silva. *Etnografías audiovisuais participativas*. Projeto de pesquisa em andamento, Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia GO, 2016.

ROBINSON, Scott. *Dilemas de la antropología visual mexicana*, Cuicuilco, México, v. 5, n. 13, ENAH, México, 1998.

SÁENZ GARZA, Moisés. Carapan: bosquejo de una experiencia. Lima: Gil S. A., 1936.

SÁENZ GARZA, Moisés. México Íntegro. Lima: Torres Aguirre (Imp.), 1939.

TALLER MIRADAS ANTROPOLÓGICAS/ CIESAS. *Jóvenes Indígenas en la Universidad, Xalapa*. 2003. Disponible en: <https://vimeo.com/125176744>.

BA'AX KA WA'ALIK. *Jóvenes mayas de Yucatán*. Mérida, Venezuela, 2006-2007. Disponible en: <https://vimeo.com/125869880>.

WANG, Caroline; BURRIS, Mary. Photovoice: concept, methodology, and use for participatory needs assessment. *Health Education & Behavior*, USA, University of Michigan, v. 24, n. 3, p. 369-387, jun.1997.

Título: Olhar In(com)formado: Teorias e práticas da Antropologia Visual

Direção-Geral: Antón Corbacho Quintela
Assessoria Editorial e Gráfica: Igor Kopcak
José Vanderley Gouveia
Revalino Antonio de Freitas
Sigeo Kitatani Júnior
Divisão Administrativa: José Luiz Rocha
Divisão de Revisão: Maria Lucia Kons
Divisão de Editoração: Julyana Aleixo Fragoso
Divisão de Impressão e Acabamento: Daniel Ancelmo da Silva

SOBRE O LIVRO

Tipologia: Arno Pro; Proxima Soft.
Número da públicação: 37

Cegraf UFG

Câmpus Samambaia, Goiânia, Goiás, Brasil - 74690-900
Fone: (62) 3521 - 1107
direcaocegrafufg@yahoo.com
www.cegraf.ufg.br