



ANTROPOLOGIA AUDIOVISUAL NA PRÁTICA

Alex Vailati | Matias Godio | Carmen Rial
(Organizadores)

**ANTROPOLOGIA
AUDIOVISUAL
NA PRÁTICA**

Alex Vailati | Matias Godio | Carmen Rial
(Organizadores)

ANTROPOLOGIA AUDIOVISUAL NA PRÁTICA



CULTURA E BARBÁRIE

Desterro, 2016

© 2016 by Alex Vailati, Matias Godio e Carmen Rial

Projeto gráfico, diagramação e capa

Rita Motta (Ed. Tribo da Ilha) sob coordenação da Gráfica e Editora Copiart

Imagem da capa

Foto de Matias Godio

Revisão ortográfica e normativa

Michela Silva Moreira

Impressão

Gráfica e Editora Copiart

1ª Edição – 2016 – Florianópolis-SC

Tradução e reprodução proibidas, total ou parcialmente, conforme a Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.

A636 Antropologia audiovisual na prática [Recurso eletrônico] / Alex Vailati, Matias Godio, Carmen Rial (organizadores). – 1. ed. – Desterro, [Florianópolis] : Cultura e Barbárie, 2016.
304 p. : il.

Inclui referências
Livro digital
ISBN: 978-85-63003-50-8

1. Antropologia visual – Estudo e ensino. 2. Imagem (Filosofia).
3. Cinema na antropologia. 4. Comunicação de massa – Aspectos antropológicos. I. Vailati, Alex. II. Godio, Matias. III. Rial, Carmen Sílvia Moraes.

CDU: 397:77

Catálogo na publicação por: Onélia Silva Guimarães CRB-14/071

Cultura e Barbárie Editora

Conselho editorial: Alexandre Nodari, Flávia Cera, Fernando Scheibe, Leonardo D'Ávila, Marina Moros e Rodrigo Lopes de Barros
www.culturaebarbarie.org - editora@culturaebarbarie.org
Florianópolis/SC

Impresso no Brasil / *Printed in Brazil*

AGRADECIMENTOS

Antropologia Visual na Prática é resultado de uma colaboração que se estabeleceu entre participantes do Núcleo de Antropologia Visual e Estudos das Imagens da Universidade Federal de Santa Catarina.

O contato entre os pesquisadores e as pesquisadoras que aqui colaboraram foi fortalecido pela criação, em 2014, da Rede de Antropologia Audiovisual Aplicada a Espaços Urbanos, financiada pela Universidade Nacional de Três de Fevereiro e a Secretaria de Políticas Universitárias de Argentina. O trabalho de pesquisa e de organização deste livro foi possível através de financiamentos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ). Fundamental foi também a contribuição do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina.

Enfim, claramente, estamos em dívida com colegas que, não obstante não estejam presentes nas páginas deste livro, tiveram um papel fundamental no fortalecimento dessa rede de pesquisadores(as).

SUMÁRIO

Introdução	9
<i>Alex Vailati</i>	
<i>Matias Godio</i>	
► RASTROS DE ETNOGRAFIA	
El poder y la mirada en la experiencia audiovisual...25	
<i>Matias Godio</i>	
O documentário social.....	53
<i>Alex Vailati</i>	
► UM METODO COMPARTILHADO	
Antropología visual compartida: prácticas y límites.....	81
<i>Gabriel Omar Alvarez</i>	
Roubar a alma – ou as dificuldades da restituição.....	131
<i>Carmen Silvia de Moraes Rial</i>	
► IMAGEM E SOM NA ETNOGRAFIA	
Mulheres Encarceradas.....	147
<i>Micheline Ramos de Oliveira</i>	

Imágenes fotográficas y fútbol..... 157
Santiago Uliana

Ruidos silenciosos. Escucha antropológica en el
barrio de Floresta, Ciudad de Buenos Aires..... 173
Facundo Petit de Murat

► **ENTRE PESQUISA E AÇÃO**

Antropología visual aplicada: de ensamblajes,
potencialidades y ubicuidades..... 201
Marian Moya

Cultura, Narrativa e Estética da Periferia: o Rap do
Pequeno Príncipe e a luta entre o bem e o mal 235
Renato Athias

► **AUTONOMIA E RECIPROCIDADE**

Rien que les heures e Coal face: o documentário
soberano de Alberto Cavalcanti 257
Marina Moros

Jean Arlaud: etnografía fílmica con el otro y la
ética de la reciprocidad..... 271
Ana Luiza Carvalho da Rocha
Cornelia Eckert

INTRODUÇÃO

Alex Vailati
Matias Godio

Primeiro contato

A sequência que abre este livro revela o primeiro contato com a Antropologia Visual. Geralmente isto acontece, nas faculdades contemporâneas, naquele período de exploração radical do mundo das Ciências Sociais, durante os primeiros anos de estudo. Quem ensina geralmente percebe que a forte expectativa dos(as) alunos(as) na sala de aula, muitas vezes, é justificada por aquela magia que as imagens em movimento produzem. Magia, uma categoria que, há mais de 100 anos, Frazer (1922, p. 11) definiu no *Ramo de Ouro* e que parece bem se adaptar para definir o meio cinematográfico: “A magia é um sistema espúrio de lei natural, bem como um guia enganoso de comportamento: é tanto uma falsa ciência quanto uma arte abortiva”. O cinema, “uma invenção sem futuro”, nas palavras dos uns dos seus inventores, logo depois da sua inserção no mundo da Antropologia acadêmica, dominada pela escrita, apareceu como um meio enganoso colocado na fronteira entre arte e ciência.

Teóricos de ponta da Antropologia francesa como Claude Lévi-Strauss e Marcel Griaule tiveram frente à projeção de um

filme fundante pela Antropologia Audiovisual, *Les Maîtres Fous* de Jean Rouch (1955), a emblemática percepção da imagem etnográfica como um objeto perigoso capaz de quebrar facilmente sistemas culturais fundamentais para as instituições. O filme foi julgado como arriscado e nocivo, e Rouch foi convidado a não divulgá-lo. Marcel Griaule, que orientou o doutorado de Rouch, sugeriu inclusive que o trabalho fosse destruído. Em efeito, as imagens do filme mostravam um dos mais violentos rituais de possessão gravados na história. Os principais antropólogos da França afirmavam que se tratava de uma imagem que podia reafirmar a visão das sociedades africanas como primitivas por um público não “preparado”. Essa foi a reação da academia; então, Rouch encontrou-se no meio de “um fogo cruzado”, sendo acusado de “observar os africanos como se fossem insetos” (STOLLER, 1984, p. 203), como disse o intelectual senegalês Ousmane Sembene, o primeiro diretor de filmes de toda a África Sul Sahariana. Se o filme de Rouch pode ser considerado, hoje em dia, como um dos mais bem sucedidos cruzamentos entre arte e ciência, o debate daqueles anos mostra claramente a forma como foi percebido o documentário etnográfico: como perigoso, seja no mundo da antropologia e seja no mundo da arte e da literatura.

E essa capacidade específica e subversiva do audiovisual na prática antropológica emerge muitas vezes na imaginação dos(as) estudantes. É nesse sentido, tentando estimular essa abertura epistemológica, que os percursos de estudo se articulam geralmente nas aulas. Percursos que analisam a história já centenária da Antropologia Visual na tentativa de revelar suas interconexões com as teorias que se sucederam, porém ao mesmo e sublinhando a autonomia desse campo específico – campo epistemológico –, o qual, muitas vezes,

precedeu revoluções teóricas e epistemológicas hoje canonizadas na Antropologia.

A prática da Antropologia Audiovisual é, todavia, um percurso que constantemente frustra as expectativas dos estudantes, como aconteceu com Jean Rouch diante dos ancestrais da Antropologia que visualizaram seu filme. A subversão, muito comum na experiência artística, é, na sala de aula, objeto de operações classificatórias necessárias para desconstruir e recodificar a linguagem visual, esta que muitas vezes é percebida erroneamente como resultado de uma prática da liberdade por excelência. A linguagem do cinema, utilizada nas primeiras pequenas produções fílmicas dos(as) alunos(as), torna-se um objeto híbrido mediante uma ambígua relação com a tecnologia. Se a qualidade das imagens e o custo implicado ao produzi-las é um assunto que na Antropologia Audiovisual pode ser deixado em segundo plano, necessariamente essa escolha implica uma densa reflexão crítica e um percurso de aprendizagem técnico específico.

Nesse sentido, a prática da Antropologia Audiovisual configura-se como um dos campos mais complexos quando se torna objeto de ensino. Essa é, geralmente, contextualizada como uma subárea disciplinar e ocupa uma pequena porção de uma grade horária dos cursos de graduação em Antropologia ou Ciências Sociais. Assim, os desafios nas aulas são muito grandes, e a necessidade de mobilizar um debate crítico e epistemológico se cruza com a transmissão das competências técnicas, uma sabedoria que podemos definir, ainda hoje, como artesanal no cinema.

O primeiro contato com a Antropologia Audiovisual é, portanto, um momento fundamental que traz para nós grandes desafios. Atualmente, vivenciamos um momento histórico

em que a relevância das imagens em movimento cresce radicalmente; dessa forma, reafirmar a autonomia da Antropologia Audiovisual é fundamental. Além de continuar o debate acadêmico e político, relativo ao incremento dos espaços do estudo do audiovisual nas Ciências Humanas e Sociais, é importante continuar mobilizando esse debate nas salas de aulas, pois estas são o campo inicial para uma reelaboração crítica de qualquer saber. Logo, este livro quer ser uma plataforma de mediação, seja para quem ensina que para quem estuda.

Capturar imagens

A segunda sequência do roteiro imaginário desta introdução mostra pessoas com câmeras, lutando com uma realidade que não pode ser capturada com facilidade. A metáfora da captura é bem-sucedida neste caso, referindo-se à ideia de apropriação. As mulheres e os homens com a câmera se tornam aqui caçadores que buscam uma presa e que, ao mesmo momento, se tornam parte dessa presa, capturados(as) elas(es) também em uma narração imagética (TOMASELLI, 1999). E essas pessoas com suas câmeras nos permitem refletir sobre a fronteira entre realidade e narração, que será apenas nos anos 1970 objeto de reflexão da Antropologia escrita.

Um filme que geralmente não é lembrado como parte do *corpus* de estudo da Antropologia Audiovisual é *O Homem Desaparecido* (*Ningen Jōhatsu*), realizado em 1967 pelo diretor japonês Shohei Imamura. Como Flaherty, Vertov, Cavalcanti, Rouch e Arlaud – para citar alguns dos diretores que aparecem nas páginas deste livro –, Imamura contribui com uma radical desconstrução da linguagem cinematográfica refundando o

gênero documentário. No filme em análise, que é uma investigação sobre o desaparecimento de um homem, a câmera de Imamura olha os depoimentos, mostrando a conjunção entre memória e invenção na lembrança desse homem desaparecido. Essa “invenção da realidade” é, ao final do filme, radicalmente quebrada. Em um diálogo, em uma sala, uma voz diz “Desmontem o *set*”. E, assim, assistimos à transição entre uma sequência de uma conversa “real” dos protagonistas do filme e a ficção revelada pelos operários que desmontam o *set* cinematográfico enquanto a conversa continua. Eles afirmam que toda a história do filme se desenvolveu “em modo innatural”. Quebrar a relação entre realidade e imagem em movimento, revelando a ficcionalidade, é definido com “innatural”.

“Desmontar o *set*” é uma excelente metáfora para descrever estes primeiros passos a ser percorrido olhando através de uma câmera. Primeiros passos que já refletem relações de poder, nos modos e nas posições que cineastas e fotógrafos(as) adotam usando a câmera. A câmera desvela as diferenças de capital, sendo muitas vezes um objeto de dominação quando nas mãos de quem representa o poder ou se tornando pequena quando diante de detentores do poder.

Michelangelo Antonioni no filme “The Passenger” (1975), bem nos mostra como uma entrevista pode estar carregada de conotações micropolíticas. A sequência onde David Locke, um afirmado repórter da BBC, entrevista um líder rebelde do Chad, mostra como é a subjetividade do repórter – e o poder que ele representa – a ser o verdadeiro objeto da entrevista. O líder rebelde vira a câmera, de modo que o repórter seja gravado, e diz que assim o filme mostraria mais sobre os acontecimentos que lidaram a produção da entrevista. Essa enfática sequência, permite que se entenda a dinâmica da

entrevista, que é um gênero narrativo que se torna apenas tardiamente uma ferramenta de trabalho dos antropólogos visuais, mas que predomina atualmente. Gravar, além das imagens, as dinâmicas sociais que permitem a produção desse gênero é aqui um primeiro passo para conhecer o sujeito-câmera.

Restituir

Uma pergunta que tem uma resposta clara no mundo do cinema e do documentário é sobre quando a realização do filme acaba. Com independência da discussão sobre a extensão representacional das imagens nos pensamentos e nos sentimentos dos espectadores, o filme acaba assim que a Produção – uma equipe de realização que se corporiza no Diretor – determina que está “pronto” para ser exibido como uma totalidade coerente, como uma “obra” finalizada segundo uma sequência lógica: desenho, registro, montagem e reprodução. O filme finaliza na projeção na sala ou na tela: “THE END”. Porém, na Antropologia Audiovisual, essa fronteira não fica assim transparente.

Quem tem se comprometido seriamente em pesquisas sociais através dos meios audiovisuais sabe o quanto é difícil perceber quando realmente essa “obra” está acabada. Provavelmente, trata-se de uma demanda mútua de afetividades e compromissos intrínsecos a toda etnografia; porém, a perspectiva colaborativa e coletiva da Antropologia Audiovisual aprofunda essa “dificuldade”, transformando-a em uma questão quase epistemológica associada a uma ética do conhecimento específica, determinante para a própria linguagem cinematográfica da Antropologia Audiovisual. John Marshall,

um dos mais reconhecidos antropólogos-cineastas passou mais de meio século acompanhando com a câmera a experiência vital e de transformação social e cultural de uma família da tribo Ju/'hoansi no deserto do Kalahari na África. Exemplos disso sobram nos relatos nas trajetórias de muitos(as) outros(as) antropólogos(as) que trabalham com a produção de imagens. A restituição destas imagens é justamente um assunto que se torna central para um documentário que quer ser conotado com o adjetivo etnográfico.

Então, onde está exatamente situada essa restituição? Nos objetos, nas fotos, nas imagens em movimento? Ou no próprio corpo do etnógrafo? Provavelmente, seja tudo isso ao mesmo tempo. Entretanto, restituir significa *reinstaurar* um laço social, político e afetivo, produzido e reproduzido durante a experiência fílmica entre os participantes de um encontro etnográfico. Compreender a restituição como um conceito-prática significa desconstruir (e reconstruir) a noção de “obra” presente tanto na arte como na ciência, campos em que a Antropologia Audiovisual ancora seus debates e com os quais disputa seus espaços. A antropologia e a cinematografia concebem a obra ligada a um autor, mas como objeto cultural e de conhecimento que transcende e independe da experiência de vida dos sujeitos envolvidos, colocando-a maior parte das vezes fora da experiência social e política deles. Essa perspectiva, construída ao longo da trajetória de ambos os campos encontra-se fortemente justificada pelas indústrias culturais e as usinas acadêmicas. Mas a prática da Antropologia Audiovisual exige que se extraia desses percursos outros objetivos. A obra se resiste a finalizar por que a restituição expõe seus limites.

Antropologia visual na prática

O objetivo deste livro é fornecer um panorama da prática da Antropologia Audiovisual. Os artigos que integram a obra analisam os principais debates da disciplina por meio de experiências específicas dos autores, abordando o campo teórico da Antropologia Audiovisual, as suas articulações e as apropriações dela, as quais são específicas em cada contexto territorial. O emprego de imagens, em muitos casos, torna-se uma ferramenta para a visibilização de grupos e sujeitos e para o reconhecimento de direitos, mediados por processos conflituais e negociações permanentes. Temas como a interculturalidade, a memória, a política e as formas de sociabilidade são objeto de reflexão, esta desenvolvida pela produção e interpretação de discursos visuais e auditivos.

Os contextos sociais e culturais que são analisados nos artigos permitem também de abordar problemáticas de gênero, gerações, poder, trabalho, migrações e etnicidade. E esses temas, por meio da ferramenta audiovisual, são colocados em um campo de conhecimento e ação ligado aos fluxos comunicativos globais contemporâneos. A produção e a publicação de imagens e de texto constituem-se, então, como uma plataforma privilegiada para analisar espaços sociais heterogêneos, onde a interpretação das práticas sociais, ambientais e econômicas é resultado da interação entre pesquisadores e sujeitos de pesquisa.

Estes contatos são, neste trabalho, considerados como importantes fragmentos de experiências, visto que as imagens e os sons se tornaram objeto fundamental para a criação de relações etnográficas. Refletir sobre os laços que estabelecemos com e por meio do audiovisual é considerado aqui um passo

primordial também para a prática de ensino. Nesse campo, a relação entre palavra escrita e produção imagética tem de necessariamente ser reforçada, fundamentalmente por uma intensiva autorreflexão dos realizadores.

Na primeira seção, cujo título, nos põe em uma trilha etnográfica, Matias Godio reflete sobre as relações entre poder e olhar. Por meio da ideia de sociomontagem, quando a edição não é considerada como um ato resolutor final mas uma etapa, visando à construção de uma representação compartilhada, o antropólogo reflete sobre a exploração imagética dos “poderosos” evidenciando as contradições epistemológicas dessa operação. No contato com os “dirigentes de times de futebol”, objeto da pesquisa do Matias Godio, e a câmera bem mostra como a construção do poder se encontra na narração imagética. Esses encontros nos revelam o aspectos utópicos da prática do olhar etnográfico, seja em relação aos seus aspectos potencialmente subversivos, seja em relação à parcialidade desse contato com a alteridade.

Seguindo essa trilha, Alex Vailati propõe outro olhar sobre o tema da produção de audiovisual. A categoria de documentário social, que está se afirmando na arena mundial das representações é apresentada como um espelho para refletir sobre o laço entre poética e política. Mediante uma reflexão autoetnográfica, o autor reflete sobre o fato de as escolhas linguísticas serem o resultado do campo de atuação político onde o documentário e o antropólogo se colocam. O audiovisual, então, representa um objeto criado em uma específica conjuntura; todavia, é incluído e age em processos políticos de longa duração.

A ideia de compartilhamento é o foco dos artigos que compõem a segunda seção deste livro. Gabriel Alvarez propõe, analisando a própria experiência de pesquisa de campo

realizada através do audiovisual, uma desconstrução da ideia de compartilhamento. Novamente o tema do poder, na construção de uma representação, é objeto de reflexão. Se o trabalho com pessoas que vivem em contextos de expropriação política impõe ao antropólogo uma necessidade de utilizar o compartilhamento como meio de empoderamento, a representação dos poderosos tem de, necessariamente, excluir estes da mesa de edição. Nesse sentido, o antropólogo redefine a ideia de reciprocidade que, em contextos de desigualdades sociais, precisa incluir os excluídos e desapropriar os poderosos do poder de intervenção e do controle sobre a imagem deles.

A restituição, uma das palavras-chave da Antropologia Audiovisual contemporânea, é objeto da reflexão de Carmen Rial. A prática do restituir uma pesquisa é, no campo da Antropologia, um imperativo moral na relação etnográfica. A antropóloga aqui descreve a relevância desse momento como um necessário deslocamento do saber além das paredes da academia. A restituição, hoje em dia também chamada de extensão, é uma prática implicitamente fundante da Antropologia Audiovisual. Todavia é uma prática que resulta sempre parcial, que implica dificuldade e contradições que também são, necessariamente, parte do trabalho de pesquisa antropológica.

A terceira seção nos permite confrontar o papel das imagens, os resultados de pesquisas etnofotográficas e com o áudio, considerado nesse momento como um objeto epistemológico em si. Santiago Uliana propõe uma abordagem socioantropológica ao uso das imagens, que se tornam um meio para explorar as relações entre futebol e sociedade. O autor sugere uma leitura das imagens como objeto epistemológico que nos permite analisar um específico fenômeno social implicitamente ligado a uma veiculação mediática e imagética dos

significados. Já a antropóloga Micheline Ramos nos propõe uma série de imagens, realizadas no contexto de uma pesquisa de campo em um presídio feminino. Nesta pesquisa, realizada em uma instituição total, o controle sobre as imagens se torna objeto de apropriação pelas protagonistas, sendo fundamental para mediar a relação entre antropóloga e prisioneiras.

A exploração do som de um contexto é o objeto do artigo do Facundo Petit de Murat. Por meio de uma pesquisa baseada na observação participativa, o antropólogo consegue propor uma análise sobre as passagens sonoras de alguns bairros da cidade de Buenos Aires. A pesquisa sobre o som permite uma implícita ação social, finalizada a desconstrução do ouvir, uma percepção neutral no imaginário, mas que é resultado de uma construção cultural interligada à camada social no contexto analisado. Um ouvir que é incorporado pelos interlocutores desta pesquisa e que naturaliza os ruídos e os silêncios da cidade, influenciando e plasmando a vida do dia a dia.

A relação entre pesquisa e ação, não obstante seja presente em todas as pesquisas apresentadas neste livro, é um tema abordado diretamente na quarta seção. Marian Moya estabelece uma reflexão que, em primeiro lugar, evidencia as criticidade do campo da assim chamada Antropologia Aplicada. Como os ventos neoliberais contemporâneos muitas vezes impõem um “resultado produtivo” à academia, a ideia de pesquisa aplicada tem de ser necessariamente problematizada. Todavia, esta saída da “torre de marfim” da academia pode ser considerada uma prática fundante da Antropologia Social, que sempre foi submissa a ventos hegemônicos como os empreendimentos coloniais ou, mais recentemente, humanitários. Moya propõe uma perspectiva que coloca como central o papel do visual no projeto antropológico que considere seja o potencial

transformativo deste meio e seja a sua relevância epistemológica na produção de teorias.

O objeto filmico se torna, então, uma ferramenta de transformação social. A análise do filme *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas*, proposta pela Renato Athias mostra como as narrações imagéticas têm um papel fundamental na construção do imaginário e como um específico objeto filmico pode propor visões transformativas da sociedade. Nesse sentido, o texto aborda a polarização maniqueísta entre bem e mal, entre periferia e bairros nobres, o que plasma as relações sociais nas grandes áreas metropolitanas. O filme analisado estabelece uma peculiar desconstrução dessa visão binária das narrativas dos meios hegemônicos, interessados geralmente em manter uma ordem social baseada na separação das diferenças.

Na última seção do livro, as autoras analisam a obra de dois entres os mais influentes documentaristas da história do cinema. A vida urbana é, também, o palco desses dois autores, que, em épocas diferentes, reestabelecem como fundamental o laço entre mundo urbano e Antropologia Visual, muitas vezes deixado de lado na história da disciplina. Marina Moros dialoga com o a produção do Alberto Cavalcanti, mostrando como a soberania nas escolhas experimentais deste autor foi relevante para a construção de um imaginário sobre a cidade. Cavalcanti, pioneiro na produção das assim chamadas sinfonias urbanas, leva a linguagem cinematográfica a suas consequências extremas. E através dessa aposta, como aconteceu muitas vezes na história, o documentário e a prática da Antropologia Visual se tornaram campos revolucionários seja pelo cinema que pela teoria antropológica.

Na sequência, Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornélia Eckert descrevem as dinâmicas do encontro com Jean Arlaud, um dos maiores herdeiros do legado do Jean Rouch. A reciprocidade, no cinema documentário de Arlaud, é resultado de uma afeição pelas pessoas com quem o filme é realizado. Logo, o objeto fílmico se torna consequência de uma ação recíproca dos atores sociais envolvidos na realização do filme. A lição que Arlaud deixa para nós é o percurso voltado à procura de um sentido comum entre as pessoas, do qual o filme é resultado.

Olhares futuros

Essa lição, fundamental pela prática do ensino da Antropologia Visual, torna-se um desafio na sala de aula. A realização de um filme necessariamente pressupõe quebrar algum dos paradigmas da pesquisa. Significa transmitir, aos estudantes e aprendizes, quanto é necessário estar alerta à redefinição dos eixos de reflexão e interpretação teóricos ao assumir como necessárias da prática audiovisual as consequências de uma metodologia compartilhada inscrita na dialética *mise-en-scène* e auto-*mise-en-scène*. Em outras palavras, há a necessidade de assumir as condições de produção expressiva próprias da linguagem fílmica, afetando a pesquisa e o conhecimento social, bem como a forma em que estas últimas têm relação com os objetos projetados oportunamente quando definimos hipóteses, objetivos etc. Significa fazer “equilíbrio” entre estas duas práticas, lançando reformulações em ambas as direções. Por um lado, em direção à instituição acadêmica; por outro, em direção ao fluxo comunicativo e estético aberto no trabalho com técnicas audiovisuais.

A necessidade de constituir um campo acadêmico para a prática da Antropologia Audiovisual encontra-se justificada em muitos pontos de vista. Em primeiro lugar, porque permitiria transitar de forma menos “auxiliar” à história da Antropologia Audiovisual e suas relações com a teoria antropológica e com a sua relação com o texto etnográfico. Poderia ser abordada a própria “visualidade das teorias clássicas”, inclusive a enorme presença de um “universo ótico e pictórico” nos maiores e mais conhecidos escritos etnográficos da disciplina antropológica, usando as palavras de Anna Grimshaw (2001). Em segundo lugar, nota-se que a sistematização e a classificação das produções audiovisuais com objetivos antropológicos permitem compreender técnicas, metodologias de interpretação na sua relação específica e concreta com as tarefas de produção, financiamento e comunicação resultantes. Por último, percebe-se, na atualidade, uma crescente demanda global de produções audiovisuais comprometidas com a compreensão das problemáticas socio-culturais que têm sido pilares da Antropologia na televisão, na *web* e outros meios de difusão, tais como museus, centros de documentação ou instituições educativas não universitárias.

Não obstante o campo da Antropologia Visual ter conquistado, por meio do trabalho das últimas duas gerações de antropólogos e antropólogas, um papel relevante nos sistemas acadêmicos da América do Sul, muito trabalho ainda tem que ser feito. Desde a implementação de programas de pós-graduação onde a Antropologia Visual seja o fio condutor do ensino e das pesquisas até o reconhecimento dos meios visuais como ferramenta epistemológica. Todos estes passos são fundamentados na prática da realização de textos imagéticos e do ensino, este aqui pensado como meio para estimular uma criatividade crítica nos novos olhares.

Referências

A KALAHARI Family – Pentalogía. Direção: John Marshall; Claire Ritchie. Produção: Kalfam Productions. Estados Unidos, 1957 (360 min).

DOUGLAS, Mary. *Purity and Danger*. An analysis of concepts of pollution and taboo. London: Routledge, 1966.

FRAZER, James George. *The Golden Bough*. A Study in Magic and Religion. New York: The Macmillan Company, 1922.

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

LES MAÎTRES fous. Direção: Jean Rouch. Produção/Distribuição: Les Films de la Pléiade. 16/35 mm [Vídeo]. França, 1955 (27 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=z2jG3rQ0MNA>>. Acesso em: 7 jan. 2016.

NINGEN Jōhatsu. Direção: Shoei Imamura. Elenco: Shigeru Tsuyuguchi, Shohei Imamura, Sayo Hayakawa. Japão, 1967 (130 min).

STOLLER, Paul. *The Cinematic Griot*: The ethnography of Jean Rouch. Chicago: Chicago University Press, 1984.

THE PASSENGER. Direção: Michelangelo Antonioni. Elenco: Jack Nicholson, Maria Schneider, Steven Berkoff, Ian Hendry, Jenny Runacre. Produção: Cia. Cinematográfica

Champion; CIPI Cinematográfica; Les Films Concordia; Metro-Goldwyn-Mayer. Distribuição: Metro-Goldwyn-Mayer. França, Itália, EUA, Espanha, 1975 (119 min).

TOMASELLI, Keyan. *Appropriating Images*. The semiotic of visual representation. Hojbjerg: Intervention Press, 1999.

EL PODER Y LA MIRADA EN LA EXPERIENCIA AUDIOVISUAL

*Matias Godio*¹



*“[...] aquellos ingeniosos guerreros, dejando
en el suelo sus ficticios sacos, corrían en el
vacío al ataque de enemigos imaginarios
con estocadas imaginarias [...]”.*

Louis-Ferdinand Céline – *Viaje al fin de la noche*

¹ Licenciado en Sociología (UBA). Es Magister en Antropología Social por la Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC) y Doctor en Antropología Social por la misma universidad de Brasil, donde desarrolló su tesis sobre las prácticas dirigenciales en el fútbol argentino. Fue docente de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Actualmente, es investigador y profesor en la Universidad Tres de Febrero (UNTREF), Argentina, e integra el Núcleo de Antropología Visual y el Grupo de Antropología Urbana y Marítima ((NAVI-GAUM), en Brasil. Ha publicado *Operación Sarli. Una crónica del conurbano bailanero* (1999, Corregidor). Sus principales artículos publicados en libros y revistas tienen como eje los siguientes temas: poder, autoridad, antropología visual y trabajo.

Desde las últimas décadas existe un consenso en el ámbito de las ciencias sociales y los estudios culturales respecto de la necesidad de consolidar marcos teórico metodológicos relativos al estudio de las posiciones jerárquicas de poder y dominación (GODIO, 2010, p. 69-78). En la sociología y la antropología este “consenso” tuvo como objetivo básico la formulación de un campo propio. Fue quizás la preponderancia de objetos teóricos derivados de la etnografía clásica aquello que llamó la atención de algunos investigadores dispuestos a entrar en esta discusión, pues ponía de manifiesto los resabios inconscientes del colonialismo y las búsquedas de “armonía social” en que crecieron las perspectivas y paradigmas durante el siglo XIX occidental. A su vez, el debate tenía como telón de fondo la necesidad de producir una reflexión ética sobre las fronteras tecno-metodológicas que el hecho tácito de trabajar casi exclusivamente con grupos subalternos y las llamadas “sociedades tradicionales” imponía a la práctica de campo.

Este “consenso” ha venido dando un giro y se ha disipado en los últimos años a favor de la ejercitación de la ciencia social en universos de conocimiento menos convencionales. En gran medida, la incorporación de nuevos actores sociales tradicionalmente excluidos en los estudios antropológicos se dio como consecuencia lógica de una mirada menos “exotizante” de sus objetos empíricos, un hecho que se ha visto impulsado por el fortalecimiento del trabajo de campo en los estudios y etnografías del espacio urbano – este último, un territorio simbólico naturalmente atravesado por formas sociales, prácticas y rituales del poder o la dominación, cuyos ecos suenan más cercanos a occidente. Sin embargo, también se ha hecho presente una lenta institucionalización de perspectivas teóricas preocupadas por comprender los marcos de desajuste

e inequidad del capitalismo actual y la globalización, así como los modos en que actúan las elites – grupos de poder, políticos, altos funcionarios del Estado o directivos empresas – en estos contextos. Es decir, nuevos protagonistas e interlocutores adquieren visibilidad en la medida en que se constituyen ante la mirada analítica como un *ethos* específico dentro de un *sistema cultural*. Estos elementos son algunos de los que pertenecen al mencionado “giro”, llaves que abren las puertas de la renovación, la actualización y la validación de trabajos y herramientas interpretativas lideradas por la antropología y la sociología en el campo del poder (BOURDIEU, 1979, 2004; LIMA, 2006; MARCUS; FISCHER 2000; GIDDENS, 1974; WAGNER, 2007; LE WITTA, 1995; BOLTANSKY, 1982, entre otros). Quizás Vincent Crapanzano (1986) sea un ejemplo iniciático de ello cuando, bajo el signo auto-reflexivo y deconstructivo característico del período posmoderno de la antropología, problematiza esta tendencia sirviéndose de la etnografía.

El camino de la antropología audiovisual contemporánea no ha estado exento de estos desafíos, particularmente puestos de manifiesto en su diálogo con distintos modos de representación propios del cine documental (NICHOLS, 2001, p. 135-139).² De algún modo, y como lo demuestran varios artículos de este libro, su persistencia en dar batallas ético-estéticas desde el corazón del método antropológico (RIAL; GODIO, 2008) constituye su trayectoria en una suerte de historicidad sobre el debate y la experimentación del carácter político – en el sentido público – de las problemáticas propias

² Nichols distingue seis sub-géneros: poético, expositivo, participativo, observacional, reflexivo y performático.

del ejercicio del poder material y simbólico de la ciencia. Esto último, es decir su carácter “público”, es aquello que explicitan o buscan explicitar las herramientas audiovisuales cuando tensan su relación con el saber científico. Ante este panorama, no es un dato menor el papel que asume la expansión global de las nuevas tecnologías de la comunicación y la información y el modo en que prefiguran el resurgimiento en nuevos territorios simbólicos para viejos objetos teóricos. Sin duda, aquellos asociados con los dispositivos de poder, dominación y control socio-cultural están entre los más representativos.

En este ensayo se intentará atravesar esta problemática partiendo de la dimensión performática del documento audiovisual antropológico y de los modos en que ésta pone en juego figuraciones estéticas y escénicas asociadas con los modelos de participación de los actores sociales que lo protagonizan. Para ello revisaremos pormenores y dificultades que enfrentó el trabajo con la cámara durante la realización de mi tesis de doctorado sobre los lazos culturales del poder y la política entre altos dirigentes del fútbol argentino (GODIO, 2010). El concepto de *elites* en que pueden incluirse los dirigentes de fútbol profesional ha vuelto a ser de interés después de muchos años, transformándose en una tarea de gran importancia teórica y metodológica (MOYSER; WAGSTAFFE, 1987, p. 2-3). Es en este sentido que problematizaremos las modalidades de presentación de una antropología audiovisual *sobre* el poder y los actores/sujetos en posiciones concretas de actualizarlo.

La cámara y la imagen

Los vínculos entre la antropología y el arte han sido tan significativos como aquellos instituidos a lo largo de los

últimos cien años con disciplinas como la psicología, la historia o la sociología. La experiencia de formalización de la práctica antropológica en relación con la audiovisual se remonta a las primeras décadas del siglo XX y se encuentra fuertemente mediada por la emergencia de la sociedad de masas y la reproducción técnica de las imágenes, especialmente ligada con el desarrollo de la fotografía y el cine.

A pesar de que el cientificismo social ha interpelado esta relación durante casi toda la primera mitad del mencionado período, se producirá con el paso del tiempo un “giro semiótico” en el que la etnografía se proyectaría sobre el arte, y viceversa, de forma más “sincera”. Por un lado, se anunciará un “arte antropológico”, fruto de un compromiso existencial con el entendimiento del artista de la sociedad en la que vive y de la asunción de la experiencia artística como encuentro con la “otredad” (KOSUTH, 1975; FOSTER, 1983). Por el otro, se planteará una “antropología como arte”, la cultura como textualidad y la etnografía como literatura y *collage*³ (CLIFFORD, 2001). Aun cuando esta doble proyección se actualiza en formas críticas en los quehaceres de ambos, la selección de lo que interesa y de lo que se hace con el “otro” no se da sin tensiones, selecciones arbitrarias o narcisismos (PINOCHET COBO, 2013).

En la fotografía, la reconstrucción histórica de esa experiencia se hizo posible rastreando sus primeros pasos en

³ De acuerdo con Clifford (2001), la relación entre la etnografía y el surrealismo – las exploraciones de Georges Bataille y Michael Leiris – durante las primeras décadas del siglo XX se fundó en la búsqueda de “una estética que valora fragmentos, curiosas colecciones, yuxtaposiciones inesperadas, (y) que actúa para provocar la manifestación de realidades extraordinarias extraídas de los dominios de lo erótico, lo exótico y lo inconsciente”.

dirección a la antropología: desde las etapas de confianza/desconfianza iniciáticas entre el registro fotográfico y el texto etnográfico durante el pasaje del siglo XIX al XX (PINNEY, 1996), hasta la recuperación canónica de sus “textos fundacionales” al interior de la propia disciplina durante el siglo pasado. Lo ha sabido mostrar Etienne Samain en relación al carácter epistemológico del uso de la fotografía en *Los astronautas del Pacífico Occidental*, de Malinowski, o en *Balines Character*, de Mead y Bateson (ALVEZ; SAMAIN, 2004; SAMAIN, 1995). También entre el cine y la antropología se construirán puentes durante la segunda mitad del siglo XX, especialmente con la exposición de las obras fundamentales de Jean Rouch y su originalidad para abordar la resignificación local de la experiencia colonial/modernizadora en África. Rouch tendrá un gran papel en la defensa de la centralidad del proceso de ficcionalización⁴ del registro a través de la cámara, la presencia del cineasta y el sentido de los interlocutores en la etnografía audiovisual. De allí en más, la etnografía audiovisual es recuperada y reinstituída en la interpretación metodológica de las experiencias artísticas de Robert Flaherty y Dziga Vertov, proyectando un elemento central al interior de la práctica audiovisual antropológica: el compromiso emocional-descriptivo del montaje como hecho político y colectivo que incluye a los participantes del filme y que presupone relaciones de desigualdad comunicativa a resolver.

Estos son puntos de partida desde los que la tradición antropológica clásica entabló un vínculo reflexivo con la práctica audiovisual y con el emergente arte de la imagen. Un vínculo tenso y de desencuentros en torno al concepto de *lo*

⁴ Rouch lo llamó “fabulación”.

real, pero que con los años retemplará los ánimos de nuevos antropólogos–cineastas, y las almas de quienes se servían de estas herramientas ya desde sus inicios en el recordado viaje iniciático de la primera etnografía al Estrecho de Torres en 1898.⁵

Sin embargo, a diferencia de una cierta “estabilidad complementaria” con el texto lograda por la fotografía en la etnografía científica, el cine mostró rápidamente su capacidad para liberarse del mandato científico sin desentenderse del mismo al actuar bajo condiciones estéticas, políticas y técnicas particulares. Como bien mostró Deleuze (1987), el montaje se posiciona en un primer plano durante el siglo de las masas como interlocutor meta-problemático de los “asuntos” del cine en términos de conocimiento. El cine sospechaba desde temprano que sus condicionamientos técnicos-organizativos podían ser parte central de una reflexión epistemológica y un campo de comprensión y cuestionamiento interno que incluía la cuestión del poder. Vertov y Flaherty habían desnudado en qué medida el cine imprimía una co-presencia en la serie de superposiciones expresivas que habitan entre su narrativa como totalidad y el sentido que adquiere el acontecimiento fílmico.⁶ En su trayectoria, la antropología audiovisual va a crecer desde el estudio de sistemas abstractos, como el parentesco o los sistemas económicos, hasta la consideración global de la experiencia humana liberada en el proceso de comunicación que le es propio (REBOLLO, 2005). Y es en esta

⁵ Expedición organizada por el zoólogo Alfred Haddon (Universidad de Cambridge), de la que participaron personajes centrales en la actualización del trabajo de campo como eje de la ciencia antropológica como C.G. Seligman, W. Rivers, entre otros.

⁶ Después de la Segunda Guerra, el neorrealismo italiano y su “tiempo real” buscaba abrir sus temas a los espacios comunes entre el cine y lo real, donde se disuelve lo aterrador del fascismo: el humor, el amor, el trabajo, la ciudad.

trayectoria que se ha adoptado un enfoque más experiencial y fenomenológico.

En cierta forma, y más allá de la discusión entre constructivismos o formalismos, documental o ficción, Vertov estaba diciendo lo mismo que Eisenstein: *el viaje del despertar de la consciencia al conocimiento se da en la técnica*. Es con el despertar de la mirada documental de Vertov, el de la “cámara en mano”, y la conciencia del montaje y el corte como “paralelo” de los ritmos de la vida, que esas relaciones posibles interpretan *en y por* la imagen. Es este también el principio fílmico que aparece en la famosa escena de los gusanos en la carne y la aún imposible mirada totalizadora de los marineros para dirigir exitosamente el Potemkim hasta el puerto (donde finalmente la masacre zarista sella el fin del intento de rebelión de 1905).

Lejos de asumir las imágenes en movimiento apenas como ilustraciones de lo real o datos “duros” del objeto de estudio, la práctica del documental antropológico va ser considerada eje de la percepción de los campos conceptuales que ella suscita –inclusive los que por ella son silenciados y sustraídos, como bien ha mostrado la *nouvelle vague* en los años sesenta. Se trata de aquello que los antropólogos-cineastas han experimentado y teorizado a través de la conceptualización de la dialéctica entre la *mise en scène* y la *auto-mise en scène* que se produce en el hecho fílmico, y que adquiere su carácter epistemológico como figuración de la relación reflexiva producida durante una película de exploración antropológica como instancia imaginaria y creativa⁷ (DE FRANCE, 1998; PIAULT, 2000).

⁷ Por un lado, la *mise en scène* del cineasta-antropólogo, que construye un sistema de observación y de presentación de las imágenes y, por el otro, la *auto-mise en*

Hay pues que remontarse al programa surrealista y el carácter relacional del registro etnográfico que se explicitaba como confrontación de inconscientes colectivos entre investigadores e interlocutores. En este contexto, se ha desarrollado también una antropología más horizontal que comparte el control sobre la producción de los datos etnográficos y su posterior análisis, construcción y exhibición.

Así, la mirada etnográfica se torna hecho social como representación, haciéndose implícita en la textualidad imágética y teatralizando la relación entre el fenómeno observacional y la autoridad, tal como afirma James Clifford (2001) en referencia al frontispicio de *Los Argonautas*: frente a los trobriandeses y a los lectores está, al mismo tiempo, el etnógrafo Malinowski. O bien, entendiendo que en las alteridades hay definiciones artísticas, estéticas y escénicas que permanecían opacas por el *habitus* colonial, tal como se puede aprender de Jean Rouch cuando relata la primera “gran lección” de Marcel Griaule, su maestro, quien lo ridiculiza por sentirse avergonzado de grabar con su cámara un rito funerario entre los dogón, que está siendo real solo porque va a ser visto y “¡los nativos lo saben!” La cámara solo lo explicitaba, no lo denunciaba ni invadía. Era una “colaboración artística”, como Rouch se encarga de recordar en ese simple, pero preciso y pedagógico, filme de Rial y Grossi, *Lições de Rouch* (2009).

scène que viene del *habitus* de los sujetos que “actúan” determinado objeto de estudio, pasa por su cuerpo y por sus palabras, y hace que las situaciones filmadas exijan de ambos polos un ajuste a la propia operación cinematográfica y socio-cultural que está siendo abordada (GODIO, 2006). Esta antropología “por y en la imagen” implica estimular un “proceso de reconocimiento mutuo, donde el avance explorador no puede sustraerse a la interrogación sobre sus propios fines y a su pertinencia, tanto desde el punto de vista del espacio observado como del mundo que nos observa” (PIAULT, 2000, p. 269).

Estos también fueron pasos muy significativos dados por la práctica audiovisual en dirección a exponer(se) al problema del poder de forma original durante el desarrollo de la antropología contemporánea. Es decir, al asumir los riesgos de sus roles en el plano de los procedimientos artísticos y menos en el de los problemas y temas antropológicos clásicos – como parentesco, religión, ritual o mito –, se reelaboraba el concepto de la mirada que observa/participa como eje fundamental de una dimensión estructurante de la práctica etnográfica. No es casual que la práctica cinematográfica en Rouch, especialmente su búsqueda etnográfica como ejercicio de *fabulación* colectiva, se transforme tan intensamente en referencia obligada sobre el papel de la antropología audiovisual en la interpelación teórica de los “temas” fundacionales de la propia disciplina.

El poder en la mirada del otro

Urgences (2002), de Armelle Giglio Jacquemot, es un documental antropológico fundamental en mi decisión de investigar prácticas de poder. Realizado en las condiciones técnicas austeras típicas de la antropología, la cámara sale del interior de una ambulancia previamente solicitada “con urgencia” por habitantes de una vivienda de los suburbios paulistas. En ella, hay algún integrante con “problemas de salud”. Este filme, centrado en comprender la dimensión social del concepto nativo de “emergencia” médica entre sectores pobres de la ciudad de San Pablo, es una excelente muestra de la capacidad de actualización estética del drama social en el campo de conocimiento antropológico. La intensidad emocional que experimentan los sujetos amplía

la dimensión artística del drama, solicitando visibilizar la situación y orientando los planos, la secuencia fílmica y su montaje interno. Sin embargo, lo que también deja ver el filme es la dimensión ético-ideológica de lo estético y el modo particular en que la producción escénica del antropólogo-cineasta enfrenta el mismo dilema que enfrenta el artista en su “retirada” hacia la *obra*.

Es cierto que este tipo dilemas son muchas veces explicitados dentro de la tradición documental no antropológica. Por ejemplo, en filmes documentales como *O princípio e o fim* (2005), de Eduardo Coutinho. Construido en torno a entrevistas con habitantes de un diminuto poblado del *sertão* brasileiro, en este típico documental de exploración se explicita la ambigüedad más extrema de la posición de autoridad que asume el cineasta durante la investigación audiovisual. La elección del lugar y los personajes es casi un “accidente” y el cineasta lo hace saber con desazón, sin cesar. Araçá se vuelve un territorio donde los interlocutores parecen aceptar el documental como un acto de sumisión por su propia insignificancia. Finalmente, Coutinho “dejará” hablar a uno de sus personajes para que le recrimine el autoritarismo intrínseco de la operación fílmica que dirige.

Se trata de las dimensiones ética, ideológica y política (NICHOLS, 1997) en que se inscribe la tensión entre contexto social, la cámara etnográfica y la posición intra-fílmica de los sujetos y el antropólogo, aquella que estaba siendo problematizada indirectamente en la anécdota de Rouch durante su iniciación como etnógrafo audiovisual.

Tal como apunta Ardevol (1998), en los años ochenta, la visión clásica de la cámara como herramienta secundaria de la etnografía ya era cuestionada por antropólogos y cineastas.

Con ella se intenta formalizar estrategias de diálogo creativo con los interlocutores de la investigación. MacDougall (1975) criticará la ausencia de participación de los actores en la representación de su cultura y el carácter distanciado y supuestamente objetivo del documental naturalista. Al igual que Rouch, considera fundamental llevar la cámara al centro de la acción, hacerla “participativa” y “próxima”, evitar los comentarios explicativos y eruditos y buscar que sean los propios actores los que hablen y se dirijan al espectador. Jay Ruby (1980) cambiará el eje de reflexión del producto al proceso, y propondrá que el antropólogo rompa con la tradición del cine documental para crear su propio lenguaje cinematográfico. Se trata del llamado *cine exploratorio*, en contraposición al cine explicativo:

En el cine etnográfico reflexivo, la cámara pasa a formar parte del propio proceso de investigación, no es independiente de la mirada del antropólogo que la sujeta y participa con él en el proceso de exploración cultural. La cámara no capta hechos objetivos, sino la relación entre el investigador y su contexto de investigación. Cuando la filmación es simultánea con el trabajo de campo y no posterior a él, el investigador no tiene una comprensión plena de lo que está filmando, no sabe todavía hacia dónde lo conducirá su observación. (ARDEVOL, 1998, p. 222).

En la antropología audiovisual, el método se definirá por un campo de posibilidades para la expansión de lo que llamamos *socio-montaje*, un concepto metodológico que se inscribe dentro de la extensa tradición de la “antropología compartida” inaugurada por Rouch y, luego, canonizada por la práctica disciplinar (RIAL; GODIO, 2008). Este concepto

de abordaje de los objetos de estudio opera fundamentalmente sobre tres dimensiones analítico-estéticas: a) los sujetos de la investigación son vistos como personajes performáticos del registro y de la narrativa; b) los contextos como escenarios en línea de continuidad y discontinuidades con las performances; y c) los discursos como proyecciones de un guión social y colectivo. A su vez, el *feedback* deja de ser una simple devolución de resultados de investigación y adquiere la potencia de la “proyección” fílmica por medio de presentaciones colectivas del material registrado y editado en una primera versión. Se busca así la participación y discusión con los actores involucrados en la investigación audiovisual y el establecimiento de condiciones para una reflexión crítica de las cuestiones que se presentan durante las tres “capas” del socio-montaje.⁸

¿Qué ocurriría si las cámaras *Urgences* y *O principio do fim* irrumpiesen tan violentamente en medio de los dramas de sujetos menos “accesibles” para la investigación etnográfica? ¿Podemos imaginar la misma “facilidad” con que muchas veces nos abren la puerta – rostros y voces del “otro subalterno y marginalizado” – durante la labor etnográfica o artística? ¿Cómo llegar, en cambio, a la palabra e imágenes de grupos sociales que ejercen posiciones de poder, y cuyo hermetismo es la expresión primaria del “*gesto* visual” en sus prácticas de poder?

⁸ Este *socio-montaje* debía trabajar concibiendo los datos de campo como constructores de los ritmos móviles de la vida que la componen, y supone como premisa epistemológica que la “democratización” de los medios de conocimiento impacta directamente sobre su dimensión política y, por ende, en su carácter de “cosa pública”. Esta técnica de exposición y publicación de los datos e interpretaciones completa lo que podemos llamar una “gran entrevista abierta colectiva”. Con ella también se intenta colocar a los sujetos involucrados en la investigación en situaciones “fuera de contexto” con el objetivo de que interpreten la acción, sus motivaciones y objetivos.

Estos ejemplos exponen la forma en que las personas son solicitadas – y solicitan – una mirada que obtenga su performance dramática, es cierto. Pero también hay allí un fuera de campo que les es intrínseco y que se proyecta sobre un territorio más seguro, el de una gran galería-pantalla-museo, del arte o la ciencia. Y como si fuera poco, en su retirada hacia la obra, se dispara la dimensión estética de una alteridad extrema que se vuelve fuente de las nuevas artes visuales de masas y su manipulación de las representaciones del mundo.⁹

El poder como objeto empírico

Es posible encontrar, en los llamados “filmes de ficción”, el tema del poder como objeto de investigación cinematográfica. La historia de la violencia en *Intolerancia*, de Griffith (1916); las jerarquías militares en *Senderos de gloria*, de Kubrick (1957); la lucha de clases con *El acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1927), de Serguei Eisenstein; la organización criminal en *M* (1931) y la turba de linchadores en *Furia* (1936), de Fritz Lang; el peso de las tradiciones en la remota isla de *Stromboli*, de Rosellini (1950); la compleja trama cultural del poder en *Il Gattopardo*, de Luchino Visconti (1963); los latifundistas y los jornaleros de *Las uvas de la ira*, de Ford (1940); los resentimientos de clase acumulados en *La caza*, de Saura (1965); el Estado en *El proceso*, de Orson Wells; el clan familiar mafioso en *El padrino*, de Ford Coppola (1972-1975); o la necesidad económica y los principios éticos

⁹ En la Argentina, el tipo de programas como *Policías en acción* se nutren al extremo de este modelo.

en *El verdugo*, de García Berlanga (1964). Estos, por citar algunos de los más renombrados.¹⁰

Resulta sin embargo difícil hallar filmes antropológicos – también trabajos escritos – que tengan como interlocutores a sujetos en posiciones de poder en contextos asociativos como empresas, partidos políticos, escuelas, iglesias, ejércitos, sindicatos o grandes clubes de fútbol. Es cierto que la antropología ha rozado estos temas en paralelo a su diálogo con el cine documental. Ese trayecto va desde la denuncia de la miseria en *Las Hurdes*, de Buñuel (1933), o en la espectacularización del disciplinamiento del cuerpo de *El triunfo de la voluntad*, de Riefensthal (1936), hasta la extensa obra de autores como Wiseman y su problematización de las instituciones de encierro; o en maravillosos documentales como *First contact* (1983), de Bob Connolly y Robin Anderson. Inclusive la “denuncia victimista” de Grierson, relativa al universo obrero de la década de 1930 en Gran Bretaña, puede asociarse con este movimiento de abordaje del poder. Sin embargo, el poder es ubicado en ellos en términos de un problema, una denuncia o inclusive una exégesis. Mientras tanto, los sujetos que lo encarnan, aquellos habilitados para ejercerlo de diversas formas, se mantienen ausentes, sin carne, sin huesos. Y no hablo de la interpretación de imágenes visuales en el campo de la moda, la política o el espectáculo desde una perspectiva del ejercicio cultural del poder. Hablo de la producción de imágenes audiovisuales de los sujetos concretos que lo poseen.

¹⁰ Y si nos atenemos a uno de los géneros más importantes de la historia de cine, el *western*, se hace evidente la gran variedad de manifestaciones del poder: guerras contra los indios, disputas territoriales entre colonos y ganaderos, banqueros, bandidos, vaqueros héroes y villanos.

Pues bien, no siempre la mejor antropología audiovisual es hecha por antropólogos. Así lo demuestra de *The act of killing* (2012), de los cineastas Joshua Oppenheimer y Christine Cynn (y un tercer autor anónimo), una realización documental reciente, que encuadra etnográficamente la posición de poder de un “otro” muy lejos de las clases o grupos subalternos. Un filme que actualiza la purga y exterminio de comunistas en Indonesia entre 1965 y 1966. En este documental, el protagonista y sus amigos aceptan narrar su mirada sobre estas matanzas de las cuales fueron partícipes. Lo hacen afirmando desde el principio que “la historia la narran los que ganan”, y que ellos ganaron. La forma clásica del documental cinematográfico cede ante la mirada émica y antropológicamente intensa que imprime la convicción de los interlocutores durante la construcción del relato. Los protagonistas asumen un papel central en la definición de los objetivos y formas comunicativas del documental. Escriben los guiones y se autorretratan como estrellas de un cine de *gangsters*, del western y del musical. Ellos interpretan inclusive a sus propias víctimas, con cinismo y entusiasmo.

En el caso de la realización del documental con dirigentes de fútbol profesional, yo trataba con personas muy reacias a exponer aspectos de su vida y su trabajo fuera del discurso periodístico establecido. Cuando se trataba de enfrentar una cámara, uno de los puntos centrales a resolver era saber de qué modo establecería la interacción etnográfica con sujetos cuyos papeles sociales estaban orientados a definir posiciones de control del lenguaje y la comunicación (de forma muy sobria y descolorida, agregó). ¿Cómo producir aquí un tipo de intersubjetividad etnográfica donde la alteridad no pertenecía a las clases subalternas ni a los “desconocidos de siempre”,

sino a personas que se veían fuertemente amenazadas por la presencia de una cámara?

Hasta allí, es cierto, esto no difería mucho de lo que ocurriría con chicos de la calle, vendedores ambulantes u otras prácticas culturales y sociales para quienes la cámara representa un peligro objetivo (cárcel, persecución, estigmatización, etc.). En efecto, la extensa reflexión sobre el trabajo de campo en la historia de antropología ha descrito la importancia de realizar ajustes permanentes en las estrategias y técnicas empleadas para el “encuentro etnográfico”, según las particularidades de los grupos sociales y de los objetos de estudio. El referencial empírico es coetáneo con el universo de significación que delimita la esfera de acción del trabajo de campo; condiciona la integración de los datos y la teoría que lo precede y redefine el proceso de enunciación del mismo (GUBER, 2004; PEIRANO, 1995). Pero aquí, el universo ni siquiera se parecía a la exuberante y atractiva brutalidad de los matadores de comunistas indonesios, finalmente, también algo exóticos y “marginales”.

En consecuencia, el trabajo consistía fundamentalmente en tejer una red de confianza en torno al uso de la cámara acorde con las necesidades de un grupo social poco permeable. No es novedad que muchos antropólogos visuales hacen sus trabajos con poco presupuesto y con mucha simplicidad técnica. Los acuerdos de futuras filmaciones con “equipos profesionales” se transformaron en una carta de presentación y de seducción de los personajes, que mostraron mucha eficacia. Mientras tanto, el cuaderno de notas se volvió fundamental para reproducir las impresiones de la mirada de la experiencia vivida en las entrevistas y encuentros.

Así, las “extensas y limitadas entrevistas fueron el momento para comprender ese proceso” (KUSCHNIR, 2003,

p. 38). Paciencia. Ellos me dirían cuándo, dónde y la duración de las entrevistas. Fue desde entonces que comencé a pensar en estrategias alternativas en el uso de la cámara con el objetivo de reducir el reflejo que esta producía sobre los interlocutores en relación a prejuicios y valoraciones —en general mediáticas— negativas de su labor. Apenas en seis oportunidades puede participar en actividades en que desplegaban con mayor performatividad su papel de dirigentes y, en todas ellas, el uso de la cámara me fue vedado sistemáticamente.

¿Quién es él? ¿Un periodista? Con el objetivo de aprovechar la atracción por el discurso periodístico prefabricado por los dirigentes, consideré necesario evitar el uso de la cámara en los primeros encuentros, utilizando el cuaderno de notas y prometiendo una filmación “especial” en futuros encuentros. Esta, me pareció, sería la mejor manera de vencer esa intriga que caracterizaba los primeros contactos. Con mucho esmero, me fui olvidando de la posibilidad de un encuentro “colaborativo” en la forma clásica en que conocí la etnografía audiovisual cuando trabajé con grupos de pescadores y trabajadores informales. El temor a que todo mi trabajo fracasase se transformó en una guía. Utilizando casi exclusivamente el viejo cuaderno de notas y la memoria, las filmaciones comenzaron a transitar el campo de una “promesa” de performance que tradujese mi labor en términos de respeto y autoridad.

Se trataba de personas con vidas profesionales muy activas y exigentes, tanto desde el punto de vista de los horarios como de los compromisos que argüían al momento de concretar las entrevistas y los encuentros. En este contexto, las tareas de observación e interacción típicamente descriptas por las experiencias audiovisuales difícilmente se concretaban.

Mi trabajo era considerado del orden de la “opinión pública”, es decir, del periodismo, y era visto con recelo por sus juicios y sospechas sobre las “malas” conductas dirigenciales. A su vez, en un territorio fuertemente marcado por el secreto como estrategia de acumulación de poder, el registro audiovisual podía ser un “rastros” que llevase o trajese información que no debe ser ventilada (por ejemplo, el interés en la compra de un jugador o en la contratación de un técnico o una marca deportiva). Al mismo tiempo, información en imágenes de su vida privada era considerada “peligrosa” para su familia y para ellos mismos.



Fonte: acervo pessoal.

Por este motivo, la totalidad de las entrevistas fue realizada en sus lugares de trabajo. Empresas, consultorios médicos u oficinas notariales y estudios de abogados fueron casi siempre los lugares elegidos, y en los que, paradójicamente, se sentían más seguros y “libres para hablar”. Se trataba de

una suerte de intimidad de la trayectoria, donde podían verse concentrados los signos de los capitales sociales y culturales acumulados. No es casual que el tema de las profesiones haya sido quizás el capítulo más “benjaminiano” de mi tesis, el más visual y sensorial de todos. Las oficinas profesionales parecían ser los lugares donde se sentían más seguros, espacios “privados” donde el tiempo y la visibilidad eran mejor controlados por ellos que en las sedes de los clubes, en las casas familiares o en los eventos públicos.

La presencia de la cámara durante los encuentros exigiría una *mise en scène* de mi parte que fui percibiendo con el tiempo, pues la mayoría de los interlocutores interpretaba la posición del investigador como un intermediario liminar en la comunicación con los “receptores subalternos” de sus discurso (los hinchas y socios del club). Las dificultades para establecer “diálogos narrativos” con los dirigentes, es decir instancias de interacción y complicidad estética, denunciaban la construcción de una relación de poder que se establecía bajo la forma tácita de una “amenaza”. Esos pequeños hombres circunstancialmente en la alta dirigencia de los clubes de fútbol venían del comercio, del mundo empresarial o de las profesiones liberales. Y si bien habían sido “lanzados” a administrar coordenadas culturales como hombres de la “sociedad civil” y no de la “alta política”, los procesos institucionales adquirirían, para ellos, el carácter gigantesco de la cosa pública.

Ese temor tuvo su punto más álgido cuando entregué en mano, a cada uno de los dirigentes que había participado, la primera versión del documental *Dirigentes en fútbol* (2009)¹¹

¹¹ Disponible en: <<https://vimeo.com/65429781>>.

para que dieran su opinión, intentando un primer ejercicio de *feedback*. A los pocos días recibí el llamado de uno de mis principales interlocutores, quizás con el que más confianza tenía. El tono de voz me indicó rápidamente que algo estaba mal. Me increpó por haber usado las imágenes “sin su autorización”, y mucho más aún por el peligro que significaba para su trayectoria la utilización de “malas palabras” o algunos términos ofensivos con los que se dirigía a ciertos simpatizantes o a personas del club rival de la ciudad. No fue nada sencillo desandar ese embrollo. La peor recriminación consistía en que este material había caído en manos de otros dirigentes: “esa no es la forma en que habla un dirigente social” – este último, un término con el que la mayoría solía autodenominarse. Logré convencerlo a medias y me apresuré a recuperar los DVD entregados. Pacté rápidamente una nueva entrevista con el despechado interlocutor para sustituir cada una de las partes en que intervenía en el documental. Así lo hice, junto a un camarógrafo profesional que contraté especialmente para la ocasión.

Finalmente, presenté la última versión del documental en un centro cultural¹² de la ciudad de La Plata. Al contrario de lo que ocurría en otras experiencias, esa exposición pública era vista como peligrosa por ellos. No se trataba de una “visibilización” llena de gratitud por parte de los interlocutores. Al contrario. Muy lejos de tener un carácter celebratorio, la exhibición generó resistencia en casi todos los dirigente involucrados en el filme. De un total de siete

¹² *Asociación Cultural Daniel Omar Favero*, ubicado en un lugar periférico de la ciudad de La Plata, fue creado por sus padres y amigos como homenaje a su joven hijo desaparecido durante la dictadura militar argentina entre 1976 y 1983.

dirigentes entrevistados, cuatro asistieron aquella helada noche de invierno en La Plata.

Sin embargo, fue allí cuando me di cuenta de que la voz en off de este primer documental¹³ había sido fundamental para producir una cierta empatía con los presentes y dar otra oportunidad a la investigación visual. Al contar algunos aspectos de mi propia vida, disolvía el carácter unívoco de las revelaciones que proponía el filme en torno a las representaciones sobre el poder que los dirigentes deslizaban.

Las constantes negativas de parte de mis interlocutores a ser objetos de registro audiovisual en el devenir más cotidiano de sus vidas familiares se convirtieron, para mí, en una información central para construir la categoría de dirigentes de fútbol a la luz de las teorías de las élites con las que intentaba comprender este universo. La insistencia en producir las entrevistas filmadas en sus contextos profesionales revelaba el poder de estos espacios en el proceso de construcción de su imagen como dirigentes, y la fortaleza y la debilidad de su poder como tales.

“Looking down, looking up”: Mirar el poder pese a todo

La experiencia del poder en la mirada etnográfica es tan necesaria como la utopía del encuentro y del diálogo intercultural ponderado siempre por esta última. Y hay algo

¹³ El segundo documental, *La Cena del Dirigente*, fue filmado durante un homenaje público a representantes de entidades civiles y deportivas de la ciudad de La Plata. Fue editado exclusivamente como forma de retribución para uno de los interlocutores. El objetivo fue fortalecer lazos de reciprocidad.

de “lacaniano” en todo este asunto. En la medida en que lo pre-existente al encuentros etnográfico y el sistema de signos en el que este nace como necesidad de conocimiento es la alteridad extrema a que se enfrenta la soledad del etnógrafo y su obra, la brecha ontológica en la que se juega la negociación del hecho fílmico con el otro y la condición de existencia de los *temas* que son habitados como lo *común* se dan en un campo de “transferencia” meta-terapéutica. El filme antropológico explicita esa brecha y la distancia que separa a los actores en una trama de significados y sentidos a los que Geertz hace siempre referencia. Es, por así decirlo, una relación fundante de “algo” colectivo que se da como imposibilidad e interrupción originaria, pero al mismo tiempo como devenir necesario por medio de la mirada y lo que se hace visible en el encuentro que, como dirá Marc Augé (2014), es un encuentro *de y con* el antropólogo.

Nos hemos preguntado aquí: ¿cuál es la tarea de la antropología audiovisual cuando la alteridad está habilitada “desde antes” por lo *común*, primero para poseerlo y luego para narrarlo? Es decir, ¿qué ocurre con el poder que nos atraviesa?

Habrá que entender mejor qué ha hecho la antropología audiovisual por cuestionar esa obsesiva necesidad de la ciencia positivista de separar la teoría de la práctica. O quizás, como dice Nichols de forma un poco más osada, por qué no, ya hemos entrado en el terreno psicoanalítico, un poco “freudiano”:

Tanto la pornografía como la etnografía prometen algo que no pueden cumplir: el placer definitivo del conocimiento del Otro. Dependen de esta promesa de conocimiento sexual o cultural, pero también están condenadas a limitarse a hacerlo asequible para su representación. (NICHOLS, 1997, p. 284).

Este es, a pesar de todo, el escenario que ha revitalizado el perfil epistemológico de la experimentación del método audiovisual que ha hecho la antropología desde sus primeros pasos. Sahlins (2006, p. 149) advertía la importancia de comprender “los efectos históricos de experiencias de personas investidas de poder por órdenes culturales que, sin embargo, son vividas por ellas de maneras particulares”.

No se trata de afirmar que este campo “se salva” de las resistencias y silencios de la tradición disciplinar en el molesto trabajo de abordar grupos de poder como *locus* de campo de la reflexión teórica. Ni siquiera es un juicio en esa dirección. Se trata más bien de recuperar la especificidad que habita en su trayectoria en torno a ese problema – el del poder y la mirada –, estremeciendo nuevos y viejos temores – su lugar en la disciplina –, y proyectando su carácter subversivo y comprometido socialmente hacia las nuevas alteridades comunicativas que nos desafían.

Referencias

SAMAIN, Etienne. Balinese character (re)visitado. In: ALVEZ, André. *Os argonautas do mangue*. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

ARDEVOL, Elisenda. Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* del CSIC, Madrid, v. 53, n. 98, p. 217-240, 1988.

AUGÉ, Marc (2014). *El antropólogo y el mundo global*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. 2014.

BOLTANSKI, Luc. *Les cadres. La formulation d'un groupe social*. Paris: Minuit, 1982.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

_____. *La distinction*. Paris: Les éditions de minuit, 1979.

GIDDENS, Anthony. Elites in the british class structure. In: STANWORTH & GUDDENS. *Elites and power in british society*. Londres: Cambridge University Press. 1974.

CLIFFORD, James. *Dilemas de la cultura*. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna. Barcelona: Gedisa, 2001.

CRAPANZANO, Vincent. *Waiting: The whites of South Africa*. Nueva York: Random House, 1986.

DE FRANCE, Claudine. *Cinema e Antropologia*. São Paulo: Editora Unicamp, 1998.

DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo*. Estudios sobre el cine II. Barcelona: PAIDOS, 1987.

FOSTER, Hal. *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture: Washinngton*: Bay Press, 1983.

GODIO, Matias. As Conseqüências da Visão: Notas para uma Sócio-Montagem Etnográfica. *Antropologia em primeira mão*, Florianópolis, n. 83, p. 5-21, 2006.

_____. “Somos hombres de platea”. A sociedade dos dirigentes e as formas elementares do poder e da política no futebol

profissional na argentina. 2010. 433 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010. Disponible en: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/93989?locale-attribute=en>>. Acceso en: 10 jan. 2016.

GUBER, Rosana. *El salvaje metropolitano*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

KOSUTH, Joseph. The artist as anthropologist. *The Fox*, New York, n. 1, p. 18-30, 1975.

KUSCHNIR, Karina. Uma pesquisa na metrópole. Identidade e socialização no mundo da política. In: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (Org.). *Pesquisas urbanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p. 20-42.

LE WITTA, Beatrix, *Ni vue ni connue. Approche ethnographique de la culture bourgeoise*. Editions de la MSH: Paris, 1995,

LIMA, Antonia. *Grandes familias, grandes empresas*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

MACDOUGALL, David. Beyond Observational Cinema. In: HOCKINGS, Paul. *Principles of Visual Anthropology*. La Haya: Ed. Mouton Publishers, 1975. p. 109-124.

MARCUS, George & FISCHER, Michael. *La antropología como crítica cultural*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2000.

MOYSER, George & WAGSTAFFE, Margaret. Studying elites: theoretical and methodological issues. In: MOYSER, George &

WAGSTAFFE, Margaret (eds.). *Research Methods for Elite Studies*, Winchester: Allen and Unwin, 1987. p. 1-25.

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Buenos Aires: Paidós, 1997.

_____. *Introdução ao documentário*. San Pablo: Papirus, 2001.

PEIRANO, Mariza. *A favor da etnografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

PIAULT, Marc Henri. *Antropologie et cinéma*. Paris: Nathan, 2000.

PINNEY, Christopher. A história paralela da Antropologia e da Fotografia. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 29-52, 1996.

PINOCHET COBO, Carla. Arte y antropología en torno a los acentos y omisiones de una adscripción disciplinar. *Revista Sans Soleil – Estudios de la Imagen*, v. 5, n. 1, p. 74-81, 2013.

REBOLLO, Jorge G. Antropología, cine y refracción. Los textos filmicos como documentos etnográficos. *Gazeta de Antropología*, n. 21, p. 1-19, 2005. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10481/7177>>. Acceso en: 10 jan. 2016.

RIAL, CARMEN; GODIO, Matias Visualizando a antropologia: estética e autoconsciência cinemática. In: ZIKAN CARDOSO. Vânia (edit). *Diálogos transversais em Antropologia*, Florianópolis: PPGAS/UFSC. 2008.

RUBY, Jay. Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography? *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, v. 2, n. 2, p. 104-111, 1975.

SAHLINS, Marshall. *História e Cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

SAMAIN, Etienne. Ver e dizer na tradição etnográfica: Borislav Malinowski e a fotografia. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 23-60, jul./set. 1995. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/ppgas/ha/pdf/n2/HA-v1n2a04.pdf>>. Acesso em: 12 mar. 2016.

VAILATI, Alex. Novos cenários para as pequenas mídias: para uma exploração etnográfica do cinema de família. In: Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz; João Martinho de Mendonça (Org.). *Antropologia Visual perspectivas de ensino e pesquisa*. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, 2014.

WAGNER, Anne-Catherine. *Les Classes sociales dans la mondialisation*. La Découverte: Paris, 2007.

O DOCUMENTÁRIO SOCIAL

*Alex Vailati*¹

Saberes visuais

As representações visuais, cada vez mais, fazem parte da vida cotidiana e da arena de estudo da Antropologia. Além disso, onde é possível perceber uma hostilidade com relação à produção de teorias antropológicas através do *medium* visual, podemos encontrar a presença deste, seja finalizada a complementar o conhecimento antropológico, seja como um meio para aplicar tais saberes a práticas sociais, políticas e de ativismo cultural. As buscas por definições daquele espaço de contato entre Cinema e Antropologia Cultural foram objeto de muitos debates na história. Também, hoje, são utilizadas categorias classificatórias, como filme etnográfico, documentário, ou etnoficção, o que, talvez, ainda cria uma confusão, em particular entre os estudantes, sobre aquela interconexão transdisciplinar que é a Antropologia Audiovisual.

¹ Alex Vailati é professor no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). É integrante do Núcleo de Antropologia Visual e Estudos de Imagens da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

O foco deste artigo é sobre a categoria de documentário social, a qual, fora do mundo acadêmico, é muito utilizada para definir um campo do visual contemporâneo, em particular em relação ao documentário. É interessante ver como já há mais de 20 anos essa definição foi utilizada para descrever a afirmação do documentário na América-Latina, como um meio para produzir contrainformação e narrações contra-hegemônicas (BURTON, 1990, p. 6). A recém-proliferação de festival de Cinema e de instituições que utilizam a categoria de social é um fenômeno evidente. Mas qual é o campo específico do documentário social e quais as suas relações com o mundo acadêmico? O adjetivo social, historicamente, é mutuado do campo da fotografia estadunidense. Nos anos 1920, essa categoria foi ligada aos trabalhos de fotógrafos que documentavam a existência dos subalternos, pessoas de camada social baixa, negros ou trabalho de menores de idade. A consciência dessa documentação oscila entre o interesse pelos mundos não ainda fotografados e a pesquisa por novos estilos estéticos. O nascimento e a afirmação de revistas como *Life* ou *Times* (FREUND, 1974) foi a plataforma de lançamento para a criação de um novo jornalismo fotográfico, visto que a divulgação da existência desses espaços sociais era ligada a uma atenção estética pelas imagens produzidas (AGGE; EVANS, 2009). Essa embrionária atenção pela dimensão política, atualmente, é incorporada a filmes que estamos definindo como documentários sociais. E essa definição, em relação à fotografia ou ao audiovisual, normalmente se refere ao complexo das relações entre produção imagética, o contexto social onde esta é realizada, e uma postura politicamente ativa de suporte a uma causa específica.

O trabalho de realização de documentários e de ensino da Antropologia Visual, hoje, muitas vezes, tem de passar por essa trilha. Se os profissionais do documentário ignoram, com frequência, a densa reflexão teórica sobre as interações entre produção de imagens e contexto, também muitas vezes os antropólogos não conseguem perceber as potencialidades dessa ferramenta teórica, que se liga a uma prática acadêmica e política. A marcação da necessidade de repensar como “as arquiteturas de produção de conhecimento” são construídas (APPADURAI, 2000) ou, utilizando as palavras do Ingold (2011, p. 238), a como “educar nossa percepção do mundo” coloca o papel do audiovisual como um objeto fundamental da Antropologia contemporânea. Devido a essas motivações, neste artigo será experimentada a dissolução de divisões categoriais que encontramos no mundo do audiovisual com o fim de repensar as práticas produtivas e as reflexões que os documentários propagam.

Antropologia e documentário (pós) social

O debate sobre a constituição da Antropologia Visual é um campo privilegiado para dialogar com o mundo da prática. Em primeiro lugar, é necessário evidenciar como aquela distinção entre Antropologia Escrita e Antropologia Visual ainda é muito comum na academia. A primeira geralmente é descrita como interessada pela construção de teorias e reflexões transversais; a segunda, mais direcionada ao mundo das representações. Parece que a revolução pós-moderna, que foi um “terremoto” pela Antropologia Escrita, “congelou o visual”, deixando-o confinado somente na arena das representações.

Daqui chegamos a um debate que é central neste artigo: “como lidar com a necessidade classificatória – que é claramente presente na mente dos antropólogos – e como teorizar uma categoria onde colocar a produção audiovisual deles?”.

Filme etnográfico, filme antropológico, documentário: estes são alguns exemplos da busca que, para ser analisada, precisa de uma contextualização histórica. Worth e Adair (1972), um pioneiro dos estudos antropológicos sobre a comunicação visual, claramente afirmava que qualquer filme é antropológico, porque propõe dados sobre um contexto cultural e/ou sobre as dinâmicas que estão “por trás” da produção do filme. Se uma definição desse tipo é claramente universalista, na história da Antropologia muitas variações foram produzidas. Reduzindo o foco dessa exploração, podemos encontrar definições que se referem à teoria antropológica e a semiótica. Um filme etnográfico é um filme com base na incorporação no tecido fílmico de umas ou mais reflexões teóricas da Antropologia. Encontramos isso em Jean Rouch – *Moi, un noir*, de 1958 – por exemplo, pois o tema da relação com os “sujeitos” foi fundamental e os filmes finalizados evidenciam a criação de representações compartilhadas. Podemos encontrar outro exemplo na elipse produtiva do John Marshall (*THE HUNTERS*, 1957), que começa com um olhar distante e observacional, em linha com a corrente do estruturalismo-funcionalismo, e propõe, no fim do percurso dele, uma reflexão sobre o papel social e político das representações, em *A Kalahari Family* (2005) (DURINGTON, 2004; MCLUHAN, 1964).

Uma segunda linha procura, na linguagem utilizada, o *locus* da definição de filme etnográfico. A ampla utilização do conceito pierciano de índice, para descrever uma contiguidade entre imagem fotográfica e contexto que ela indica é um

exemplo. Transportando a reflexão semiótica em um plano fílmico, encontramos a necessidade, na etnografia audiovisual, de contextualizar a presença do autor, para dar uma resposta para essa complexa relação entre imagem e contexto. Novamente, a câmera a mão do Rouch (1955a, 1955b) é uma resposta por essa exigência. Também, em John Marshall – *Nlai, the Story of a !Kung Woman* (1980) – encontramos tentativas nessa direção, através do uso da entrevista ou com a presença “física” do antropólogo nas gravações do filme *A Kalahari Family* (2005). E essa pequena análise focada no trabalho de dois entre os mais importantes antropólogos visuais da história revela a oscilação entre linguagem e teoria antropológica (DURINGTON, 2004; MCLUHAN, 1964).

Voltando à reflexão de Worth e Adair (1972), percebemos que a produção dele foi um reflexo da afirmação do interpretativismo (GEERTZ, 1973), porque a presença do receptor começava a ser uma presença que precisava de consideração, como bem descrevem Banks e Ruby (2011, p. 4):

After Malinowski's functionalist "revolution" there was an increasing concern with what primitive art "does," and later, with the rise of structuralist and semiotic approaches in anthropology, with what primitive art "means" or says. What was sometimes lacking was a consideration of how art "looks," with how it is seen.²

A ênfase sobre a ideia de ver arte e, em particular, imagens em movimento, propõe uma nova centralidade na visão.

² Depois da “revolução” funcionalista, proposta pelo Malinowski, observamos um crescente interesse sobre o que a arte primitiva “faz”. Em seguida, com a afirmação do estruturalismo e das abordagens semióticas, focou-se sobre o que a arte primitiva significa ou diz. Uma coisa que sempre faltou foi uma consideração de como a arte é “vista” e como ela aparece (tradução livre).

Já MacDougall (1998), colocou ênfase sobre esse ponto, evidenciando a dimensão transcultural do Cinema, que possibilita o atravessamento das barreiras subjetivas e culturais. Também na recente antropologia da arte encontramos muita relevância na experimentação, que permite a “[...] *go-between transdisciplinary subjects who can fulfill a mediating and brokering role*”³ (SCHNEIDER, 2011, p. 132). Logo, a distinção entre antropólogo e artista se dissolve e os objetos ou as performances produzidas são analisados com base na recepção e no modo como eles podem ser mediadores.

Antigamente, o campo de recepção dos documentários produzidos por antropólogos era muito restrito. Quanto aos filmes de antropólogos, era comum ficarem presos entre acervos pessoais ou de departamento. E as gravações dificilmente chegavam além dos especialistas. Uma exceção emblemática nesse sentido é *Chronique d'un été* (1960)⁴, dirigido por Jean Rouch e Edgar Morin, que ganhou a atenção do grande público com a sua inserção na rede da *Novelle vague* francesa. Neste

³ [...] sujeitos intermediários e transdisciplinares de assumir um papel de mediador e negociador (tradução livre).

⁴ *Chronique d'un été* (Crônica de um verão) é um documentário não distribuído comercialmente no Brasil), sete anos depois de sua realização, e ao ouvir Edgar Morin falar da experiência cinematográfica que fez ao lado de Jean Rouch, é reforçada a sensação de que as críticas contrárias ao cinema verdade resultam mais de uma imagem verbal, o fato de este estilo de filme documentário ser chamado de cinema verdade, que do que efetivamente se vê nas imagens destes filmes. Trata-se de um mal-entendido a partir de um jogo de palavras e de uma recusa injustificável de reconhecer a ampliação das possibilidades do documentário cinematográfico a partir dos novos equipamentos e materiais sensíveis. Como observou Morin, “[...] “um cinema-verdade começou a tornar-se possível porque podemos utilizar uma câmera-caneta para escrever quase sozinho, como um autor de cinema, o seu próprio filme, a câmera de 16 milímetros com um gravador portátil” (AVELAR, 1968, [s. p.]). Mais informações em: <http://www.escrevercinema.com/chronique_dun_ete.htm>.

caso, uma atenção extrema por uma linguagem que codificasse uma pesquisa estética se juntou a uma reflexão socioantropológica densa, sobre a natureza do filme. Além de uma análise densa da recepção dos filmes, interessa-nos evidenciar como esse quadro mudou radicalmente nos últimos 50 anos. Agora, a produção fílmica é veiculada em novas arenas (VAILATI, 2012), produzida em qualquer lugar, por quaisquer pessoas e disponibilizada através da internet. A hegemonia de uma linguagem codificada em *standard* ligados as TVs é ainda forte, mas a pluralidade dos meios de distribuição deixa “aberta a porta” para a recepção de inovações.

O objeto documentário, nesse sentido, pode ser analisado como um híbrido (LATOURE, 1994) dotado de uma agência própria, que cria consequências no contexto social onde ele é gravado, na subjetividade do autor e/ou nos receptores que o veem. Voltando à necessidade classificatória, salientamos que o perspectivismo fornece elementos interessantes. O objeto audiovisual é um olhar de diferente natureza, que nasce através de uma interação – ou mediação – entre homens e tecnologia e que produz consequências no mundo. O documentário social é, então, ligado a essa perspectiva, a uma mudança da relação entre uma dimensão social, autônoma, e a uma perspectiva heteronômica, que liga o social a um pós-social que está desvinculado do *lôcus* de produção da subjetividade das pessoas envolvidas e das redes de distribuição do produto.

Lôcus de produção

Um documentário começa geralmente com uma ideia, com a frequentação de um contexto de uma rede de pessoas

ou com a exploração de um conceito. Falar de *locus* da produção é importante para analisarmos como essas frequentações ou relações são estabelecidas e construídas. Os primeiros documentos audiovisuais produzidos por antropólogos eram caracterizados por uma distância entre observador e observado. O antropólogo Alfred Cort Haddon, membro da importante expedição ao Estreito de Torres, produziu umas das primeiras gravações cinematográficas realizadas durante uma pesquisa de campo. Nessas gravações, além de um distanciamento, podemos encontrar um desejo de gravar as sensações do exótico (PINK, 2007, p. 6), o que era uma prática contextualizada na Antropologia Evolucionista daquela época. Podemos também definir essa atitude com o adjetivo “museológica”, visto que visava a produzir uma narração multissensorial de um contexto “primitivo” e a capturar a atenção dos observadores “ocidentais”. Os sujeitos, nessa relação de produção cinematográfica, são ainda sem agência e sem subjetividade.

Para gravações que tinham considerado essas perspectivas, foi necessário esperar até a fim dos anos 1920, pelo trabalho do Robert Flaherty, o qual inaugurou um Cinema com base na relação com os “nativos”. No filme *Nanook of the North* (1922), considerado o primeiro documentário em longa-metragem da história do Cinema, Flaherty empregou uma linguagem ficcional para recriar uma ilusão de objetividade no espectador (RUBY, 2000). A ilusão fílmica é utilizada por Flaherty para desvelar a própria presença no campo e a participação dos esquimós na realização das gravações. Ademais, se observamos as práticas que ele utiliza na realização desse filme, encontramos uma intensa colaboração com os “nativos”, desvelada em várias sequências, por exemplo, na famosa sequência da caça à foca, onde foi utilizado um animal

já morto para mostrar ao espectador a luta contra a natureza, um dos temas clássicos do Flaherty. Essas intuições além de colocarem um “não antropólogo” na genealogia dos ancestrais míticos da disciplina, abriram uma janela mediática enorme. O filme *Nanook of the North* (1922) foi, de fato, um sucesso comercial e confirmou a relevância e a função das imagens na descrição da alteridade.

O antropólogo francês Rouch explorou amplamente as ideias do Flaherty. A trajetória do Rouch envolve uma procura para a criação de narrações imagéticas onde a narração produzida é objeto de negociação entre antropólogos e nativos. Filmes como *Moi, un noir*⁵ (1958) ou *Jaguar* (1955a) mostram claramente a busca criativa para soluções que permitissem a transferência aos sujeitos da pesquisa daquela autoridade etnográfica que foi, logo depois, considerada como uma das maiores produções do Rouch, e a causa da crise da antropologia *tout-court*. A autoridade etnográfica, segundo a importante crítica, é aquela construção que permite aos textos produzidos pelos antropólogos serem percebidos como verdadeiros pelo leitor (CLIFFORD; MARCUS, 1986). Essa reflexão gerou uma progressiva reelaboração do papel do antropólogo. Se antes ele era “um olho que descrevia objetivamente uma realidade”, depois, o seu olhar tornou-se subjetivo. As representações incluíram a subjetividade do pesquisador e a descrição dele foi objeto de interpretação. Na produção fílmica do Rouch, já nos anos 1960 esse tema teórico metodológico foi problematizado; assim, com o recursos técnicos daquela época, várias soluções fílmicas foram propostas. Em *Moi, un noir* (1958), por exemplo, a transferência da autoridade aconteceu através

⁵ Título em português: “*Eu, um negro*”.

de um comentário *off-line* realizado pelos sujeitos do filme e depois utilizado como trilha sonora. Além disso, a palavra final (ou o corte final em vários sentidos) foi negociada com os atores sociais que o filme descreveu.

Nos anos 1970, outras experimentações foram realizadas, com Sol Worth e John Adair, que, pela primeira vez, tentaram ensinar a prática de realização de filmes a “nativos”. O processo de transferência de conhecimento era um meio para explorar o imaginário visual de um grupo de jovens navajo. Além de uma documentação sistemática desta experiência, os pesquisadores estudaram, também, os filmes realizados pelos navajos, revelando as peculiaridades da linguagem fílmica utilizada em relação às narrações orais. E essa experiência foi uma das referências por aquele que hoje é chamado vídeo participativo, ou seja, quando o as técnicas de realização são ensinadas aos “sujeitos” da pesquisa (WORTH; ADAIR, 1970). Com os anos 1980 e a difusão das primeiras ferramentas de gravação com baixo custo, o vídeo começou a ser percebido como um meio de empoderamento. Nesse sentido, o caso do projeto “Vídeos Nas Aldeias” aparece ser um dos mais relevantes. Através de uma reelaboração do projeto de Worth e Adair, foram realizadas oficinas de vídeo em aldeias indígenas brasileiras (GALLOIS; CARELLI, 1995). Mas, se a atenção dos primeiros era finalizada, a observação das peculiaridades da linguagem utilizadas pelos Navajos, na experiência de Vídeos Nas Aldeias, era uma preocupação ligada ao tema indigenista (TURNER, 1992). Assim, o objetivo da transferência das competências técnicas era finalizado com o emponderamento dos grupos através da entrada das produções deles na arena das representações visuais. Destacamos que aqui o *locus* da produção muda de posição. Se, no começo da história da Antropologia

Audiovisual, a autoridade etnográfica estava toda nas mãos dos antropólogos, a história mostra um percurso para mudar esse posicionamento e para transferir o poder (TOMASELLI, 1989).

A linguagem do ativismo social

A posição do diretor no campo político onde o filme é realizado é um tema diretamente ligado às conexões entre pesquisa etnográfica e produção audiovisual. Esse primado da antropologia, na maioria das vezes, é pouco reconhecido no mundo do documentário contemporâneo. Mas, se na época do Flaherty, não era presente uma preocupação política em relação aos filmes que eram produzidos, esta parece ser hoje uma das mais importantes características do processo produtivo do documentário. Uma genérica busca na internet de festivais ou organizações que utilizam a definição de documentário social mostra como esses tipos de produções são fortemente ligados ao ativismo social. Um exemplo é o objetivo de um mestrado chamado SocDoc da Universidade da Califórnia Santa Cruz, nos Estados Unidos: “*SocDoc is a one-of-a-kind program designed for future documentarians committed to social change and to documenting communities, cultures, issues, and individuals who are marginalized in our current landscape of representation*”⁶ (SOCDOC, 2014, [s. p.]).

Ademais, observando a arena dos festivais focados em uma área específica do ativismo social, encontramos definições

⁶ SocDoc é um programa, único no seu gênero, pensado para futuros documentaristas, e engajado com projetos de mudança social e na documentação de comunidades, culturas, objetos e indivíduos que são marginalizados no panorama contemporâneo das representações (tradução livre).

similares. Os direitos humanos são aqui um exemplo: “*Human rights film festivals have blossomed all over the world. They present Cinema at the forefront of struggle: a struggle for human rights and dignity, against censorship and repression*” (HUMAN RIGHT FILM NETWORK, 2014, [s. p.]). No mesmo sentido, encontramos a relevância da produção audiovisual em relação ao tema do gênero, uma das áreas mais fortes do ativismo social contemporâneo. O audiovisual é, por exemplo, englobado em projetos sobre o gênero finalizado “[...] à transformação de mentalidades através do debate e difusão de obras audiovisuais” (CURTA O GÊNERO, 2014, [s. p.]).

Todas essas experiências sublinham que o audiovisual é percebido hoje como uma das ferramentas mais importantes para uma transformação social. Não somente o momento da distribuição e da recepção é importante mas também a produção se vira um momento denso sob o ponto de vista político. No Brasil, é particularmente interessante como as políticas públicas dos últimos dez anos focaram sobre a inclusão digital da juventude. O projeto Pontos de Cultura, criado pelo Ministério Brasileiro da Cultura é um exemplo. Na criação de espaços culturais em múltiplos contextos brasileiros, a prática do ensino da realização audiovisual foi uma das ferramentas mais utilizadas. Aqui podemos encontrar muitas conexões com os trabalhos dos antropólogos. Uma das plataformas mais utilizadas foi, de fato, a transferência das ferramentas de produção de vídeos com o objetivo de empoeirar jovens ou outros grupos que têm pouca agência social. A filiação dessa ferramenta com o trabalho dos antropólogos visuais é clara.

⁷ Os festivais de filmes sobre direitos humanos floresceram em todo o mundo. Estes apresentam o cinema na vanguarda da luta: a luta para os direitos humanos e pela dignidade, contra censura e repressão (tradução livre).

Hoje dia é também uma prática muito difundida, em particular na área da educação popular, mas que parece mais e mais distante da reflexão antropológica. Esta distância é claramente criada pela ênfase na eficácia do vídeo como ferramenta de empoderamento, que, em projetos desenvolvidos na área social, muitas vezes desconsidera aquele duplo laço com o vídeo (GINSBURG, 1991). Se, por um lado, essa ferramenta tem o efeito de fornecer um meio para visibilizar as condições dos grupos sociais subalternos e as lutas deles; por outro, muitas vezes impõe um particular padrão na construção das representações. A análise da cultura visual Navajo era o objetivo primário da pesquisa de Worth e Adair (1972, p. 144). O “passeio”, normalmente um “plano de raccord” (conjunção entre dois planos) no Cinema, virava, na produção visual dos jovens navajo, uma estrutura narrativa em si, não para conectar o movimento de uma pessoa de um ponto A até um ponto B, mas para descrever a importância do movimento mesmo. Esse tipo de experimentação colide parcialmente com a exigência de um documentário voltado ao ativismo social, que tem de se codificar em padrões que possam interessar a um público já amplamente influenciado pelos padrões estéticos hegemônicos.

Essa reflexão estava já presente na trajetória do John Grierson, um dos pioneiros do documentário social. Já realizador de documentários, Grierson, nos anos 1960, envolveu-se em muitos projetos políticos ligados ao uso do documentário com finalidades sociais. O projeto mais famoso, desenvolvido quando Grierson era diretor do National Film Board of Canada, é, nesse sentido, o *Challenge for Change program*, criado, em 1967, com a finalidade de dar voz às comunidades desfavorecidas através do vídeo e do acesso às mídias (WAUGH; BRENDAN BAKER; WILTON, 2010). Novamente, a

ferramenta da transferência da competência de produção de audiovisual foi a plataforma, e esse empoderamento produziu resultados importantes do ponto de vista social. Grierson, entrevistado pela última vez no ano 1972, evidencia que, no começo da sua trajetória, junto com outros documentaristas, músicos e poetas: “*We worket together and produced a kind of film that gave great promise of very high development of the poetic documentary*”⁸ (SUSSEX; GRIERSON, 1972, p. 24).

A poética e a atenção estética à linguagem do documentário foram as diretrizes das primeiras explorações audiovisuais do Grierson. Mas esse projeto, conforme Sussex e Grierson (1972, p. 24) comentam, não lidou com um desenvolvimento desta dimensão:

*I think it's partly because we ourselves got caught up in social propaganda. We ourselves got caught up with the problems of housing and health, the question of pollution [...]. We got on to the social problems of the world, and we ourselves deviated from the poetic line. But nobody has encouraged on the poetic line, not even the BBC which is the strongest force in the whole documentary field and the one that ought to have carried on the poetic line.*⁹

Sussex e Grierson (1972) exprimem uma tensão entre a subordinação da dimensão estética a dimensão política na

⁸ Trabalhamos juntos e produzimos filmes que eram muito promissores por um desenvolvimento da dimensão poética do documentário (tradução livre).

⁹ Eu acho que é uma consequência do fato que nos fomos “capturados” pela propaganda social. Nós mesmos fomos atrás dos problemas habitacionais, de saúde pública e de poluição [...]. Olhando esses problemas, perdemos o nosso foco sobre a poética. Mas ninguém nos encorajou a continuar na linha poética, nem a BBC que é uma das forças mais poderosas no mundo do documentário (tradução livre).

realização de documentários. Os autores, ainda, sublinham a dimensão hegemônica que as grandes corporações financiadoras de documentários estabelecem. A segunda metade dos anos 1970 foi, também, o período de criação de programas televisivos dedicados aos documentários. A primeira transmissão de documentários do National Geographic aconteceu em 1964, na estadunidense CBS e a influência dessa transmissão foi fundamental para a criação de um público cujo olhar se acostumasse ao documentário. O National Geographic criou, em 1997, um canal televisivo autônomo pela transmissão de documentários. No final da década de 1990, com a difusão da tecnologia satelitar, vários canais desse tipo foram criados. O caso de History Channel é, talvez, o mais criticado sob o ponto de vista da linguagem do conteúdo dos documentários que transmite, voltados à reconstrução sensacionalista de fatos históricos, unicamente finalizados a captar a atenção do espectador.

E esse fenômeno, que Grierson já descreveu, repete-se em muitos sentidos, também na contemporaneidade. O emprego de uma linguagem videoclíptica é, por exemplo, uma ferramenta fundamental para atrair um público acostumado aos “blockbusters contemporâneos” e à propaganda ou às transmissões da televisão. Por isso, esse tipo de inserção audiovisual se torna, talvez, fundamental para atrair o público jovem, por exemplo. Em contrapartida, revela-se – ao mesmo tempo – um resultado e uma causa da influência hegemônica neoliberal, seguindo as famosas palavras “*the medium is the message*” de Marshall McLuhan (1964). Nessa trilha, surge o dilema do documentarista contemporâneo: lidar com as diretrizes impostas do ativismo social e com o rigor ético da etnografia audiovisual. Esse talvez seja hoje, mais do que no passado, um desafio de complicada resolução.

A produção de ideias visuais

Realizar um documentário significa, na época atual, lidar com uma complexa rede de sujeitos, um fator que amplia aquela “guerra representativa” que se verifica em qualquer tipo de produção de representações audiovisuais. É interessante constatar, que além das categorizações relativas ao conteúdo dos filmes, nos últimos 20 anos se afirmou a categoria de diretor independente. Como descreve Krawitz (1986, p. 49), são:

*[...] independents, individuals working outside the aegis of the film studio or television network. In recent years, many filmmakers have chosen to circumvent the networks and sponsored film arenas to produce films on subject matter of their own choosing and to retain autonomy in the production of those films.*¹⁰

Essa transformação envolve o uso de ferramentas de gravação e edição a baixo custo. Em um sentido “ideal”, ser diretor independente significa ter total controle do processo de realização de audiovisual e liberdade na escolha estilística. Mas Krawitz (1986), analisando alguns pedaços do sistema estadunidense de financiamento público e particular ao audiovisual, evidencia, por exemplo, o sistema dos editais, que impõe linhas temáticas, já nos anos 1980, pois as diretrizes eram ligadas às impositões ideológicas das instituições financiadoras. O uso da categoria independente é um meio retórico

¹⁰ [...] Independentes, pessoas que trabalham fora da égide do estúdio de cinema ou rede de televisão. Nos últimos anos, muitos cineastas optaram por contornar as redes e arenas de filmes patrocinados para produzir filmes sobre assunto de sua própria escolha e para manter a autonomia na produção desses filmes (tradução livre).

para estimular a criatividade e a liberdade na realização, esta que, todavia, é fechada em padrões ideológicos e estilísticos. Krawitz (1986, p. 49) conclui:

*“Crisis to Crisis” proceeded to fund films on nuclear energy, environmental issues, racism, and other topics of indisputable national concern. However, the independent perspective of each film was homogenized by the packaging of the series [...]. The individual voice and view point of the filmmaker was not as salient as one might expect given the stated goals of “Crisis to Crisis”.*¹¹

Uma das primeiras barreiras que o documentário social tem de enfrentar para a procura de uma autonomia é ligada ao sistema de financiamento. Se nos anos 1980 a revolução tecnológica permitiu uma menor atenção ao nível técnico das imagens, na época atual estamos assistindo a um momento de forte expectativa sobre a qualidade das imagens, fator que aumenta muito o custo da produção. A área da Antropologia Audiovisual permite, ainda, uma experimentação livre dos constrangimentos da qualidade audiovisual. Normalmente, os requisitos técnicos mínimos para permitir de reconhecer a qualidade de um documentário são mínimos. Outros fatores geralmente são mais relevantes do que o “número de pixels” das imagens, por exemplo, a profundidade da presença no contexto do antropólogo e a reflexão teórica na qual se baseia o filme. Contudo, fora desses contextos, e chegando à arena dos

¹¹ “Crise em crise” passou a financiar filmes sobre energia nuclear, questões ambientais, racismo e outros temas de interesse nacional indiscutível. No entanto, da perspectiva independente de cada filme, foi homogeneizada pela embalagem da série [...]. O ponto de voz e visão individual do cineasta não foi tão marcante quanto se poderia esperar devido aos objetivos declarados da “crise em crise” (tradução livre).

festivais documentários, essas características ficam em segundo plano, havendo mais respeito ao tema da qualidade da imagem.

Normalmente um documentário etnográfico, no sentido estrito do termo, tem objetivos diferentes do documentário social, este que estamos aqui tentando teorizar. Se o primeiro foca na ideia de construção crítica de uma representação, o segundo é diretamente ligado à ideia de intervenção. Obviamente não temos polaridades fixas e opostas, mas um hipotético *continuum*, no qual cada audiovisual se coloca. Logo, precisamos distinguir o tipo de intervenção que já foi desenvolvido na antropologia, através da transferência das competências pelo uso da tecnologia vídeo. Assim, o nível de intervenção é ligado ao empoderamento de indivíduos de um particular grupo cultural. E esse empoderamento geralmente quer garantir ao grupo uma maior autonomia na construção de representações audiovisuais e, também, ser uma ferramenta para a divulgação das próprias exigências.

No documentário social, em muitos casos, a ideia de intervenção é normalmente baseada sobre a criação de uma representação finalizada a divulgar um tipo específico de subjetividade ou de uma ideia, aplicada a um específico contexto. Nesse tipo de processo, muitas vezes, podemos observar representações construídas com base em conteúdos ideológicos, unicamente utilizados para a criação de estruturas narrativas e imagéticas que possam capturar a atenção do espectador. Se a análise antropológica, escrita ou visual, comporta uma extrema tentativa de desconstrução das ideias, dos conceitos e das categorias utilizadas, em muitos documentários que entram na arena do social contemporâneo aparecem narrações estereotípicas. Apenas para fornecer um exemplo, a representação audiovisual da pesca artesanal é, geralmente, baseada sobre

uma ideia de tradição, de ausência de mudança e de um romantismo que, muitas vezes, bloqueiam aquelas transformações necessárias para a subsistência do mesmo grupo que foi representado. Nesse caso, os documentários sociais produzidos aparecem como uma ferramenta englobada em um novo sistema de produções midiático, e os níveis críticos que a antropologia poderia fornecer são colocados em segundo plano para ser mais aceito do público.

Uma autoetnografia

Muitos antropólogos que decidiram realizar audiovisuais passaram por esse desafio. Se Clifford (1988), em forma muito poética, falava que os produtos puros enlouquecem, no mesmo sentido o documentário etnográfico tem de lidar com as outras produções, realizadas fora do mundo da antropologia, mas que também reivindicam uma contiguidade com as múltiplas realidades sociais. Percorrendo essa trilha com atenção autoetnográfica, podemos analisar como no próprio percurso há uma necessidade progressiva de atrair um público específico; afinal, em minhas produções audiovisuais, esse se tornou um dos maiores desafios a ser enfrentado (VAILATI, 2014).

Em um projeto de vídeo participativo realizado em 2010, em uma área rural do Kwazulu-Natal, África do Sul, essa dimensão não era contemplada nas primeiras fases do projeto (VAILATI, 2014). Os vídeos que foram realizados, com base em um processo de transferência das competências de produção audiovisual a um grupo de jovens zulu, mantiveram, sob muitos pontos de vista, uma elevada autonomia no processo de produção. E isso aconteceu não somente pelo

vídeo mais “oficial” do projeto, cuja linguagem e conteúdo são, com certeza, consequência de uma autorrepresentação estandardizada finalizada ao empoderamento. Mas, em outros cliques produzidos, que ficaram na “gaveta”, emergiram peculiaridades narrativas muito interessantes, como a classificação dos cliques através da cor dominante. Uma interpretação desta prática é ligada à cultura visual zulu, visto que nesta as cores têm uma elevada relevância semântica, como demonstram vários estudos sobre o papel das cores na comunicação visual (BIYELA, 2013). Voltando ao momento da edição dos vídeos, o emprego das cores se tornou a mais intuitiva estratégia de edição dos jovens, cujo valor semântico era a base pela criação de sequências narrativas. Sem dúvida, a finalidade desse projeto era explorar a cultura visual. Mas é interessante aqui notar como os jovens contrapuseram uma narrativa baseada sobre estes princípios para vídeos “privados” a outra, mais similar aos padrões televisivos para um vídeo público.

Em 2012, reencontrei esse desafio, com a tentativa de criar uma representação audiovisual dos performers de *isicathamiya*, um estilo de dança e canto criado por trabalhadores migrantes na época da *apartheid*¹² (VAILATI, 2012). Não obstante a relevância que essa performance teve no exterior, sendo por exemplo os Ladysmith Black Mambazo os mais importantes representantes desse estilo a serem convidados para a entrega do prêmio Nobel a Nelson Mandela, na África do Sul, foi sempre uma música colocada em segundo plano. O mercado musical, já voltado a outros estilos de música mais heteronômicos, deixou a *isicathamiya* na arena da música tradicional. O documentário que realizei, no intuito de respeitar

¹² Refiro-me ao documentário *Slow Walker*.

a polifonia que se encontrava entre os performers, sobre o que esse estilo teria de ser para se tornar mais relevante, criou vários conflitos no momento da restituição. Conflitos que revelei entre os dois planos, dos conteúdos e da linguagem. No plano dos conteúdos, a ética etnográfica que adotei, colocando as múltiplas posições e opiniões no mesmo plano, gerou 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 fundamentado sobre a câmera na mão e a total ausência de efeitos visuais foi percebida como uma diminuição da força sonora e visual da *isicathamiya*. Se o objetivo do trabalho era estimular o debate social sobre um objeto, foi atingido. O documentário, considerado positivamente no nível da academia, porém, não foi utilizado pelos atores sociais como meio de reivindicação política.

Essa rápida trilha continua em um trabalho mais recente (NAUFRÁGIO, 2014) realizado com uma equipe mais ampla, para enfrentar os padrões qualitativos do mercado da imagem. O documentário é uma reconstrução da vida de um ativista político, um educador fortemente ligado aos princípios da educação freiriana, que faleceu antes de o projeto de pesquisa audiovisual começar. Neto, o protagonista do filme, teve uma trajetória de declínio na comunidade onde ele trabalhou, um contexto do litoral sul brasileiro em transição entre uma economia baseada sobre a pesca e a exploração turística. Sem conseguir se recolocar politicamente na época da abertura democrática brasileira, Neto, progressivamente, afastou-se da vida política local, morrendo sozinho na casa dele. Em paralelo, com referência ao título do trabalho, os ideais deles, ligados a uma relação educativa antiautoritária e libertadora, “naufregaram” no panorama pedagógico local e, podemos

afirmar, também internacionalmente. Nesse trabalho, as escolhas linguísticas se afastaram dos padrões mais comuns da Antropologia Audiovisual para procurar um efeito político maior, seja na comunidade, seja no delicado debate sobre a problemática da Educação Básica no Brasil. Alguns exemplos são aqui a linguagem investigativa, a utilização de um estilo videoclíptico e jornalístico. Longe de ter recebido uma aprovação incondicionada da comunidade sobre como a enigmática trajetória do protagonista foi representada, o filme foi percebido como um estímulo para vários membros da comunidade reivindicarem espaços sociopolíticos onde a educação fosse ligada e mais integrada à cultura local, em contraposição à progressiva afirmação de padrões heteronômicos na escola.

Como a história da Antropologia Visual demonstra, as consequências de uma produção documental têm de ser analisadas em longo prazo. Todavia, a importância do uso da ferramenta antropológica no momento da produção e nas fases sucessivas da divulgação é bem evidenciada nesse parcial percurso autoetnográfico, uma prática que teria de ser ligada a qualquer produção audiovisual. Principalmente por este motivo, surgiu a ideia de utilizar a categoria de documentário social para ligar âmbitos, intimamente ligados, mas que ainda pouco dialogam, como a esfera do ativismo social e político com a Antropologia Audiovisual. A arena das representações visuais, neste momento histórico, parece ser, cada vez mais, um “campo de batalha” relevante pelos processos políticos e sociais; por isso, somente por meio de uma interconexão entre contexto de realização e imaginário global, onde as imagens são jogadas, será possível propor uma conscientização ética do universo da produção.

Referências

A KALAHARI Family – Pentalogía. Direção: John Marshall; Claire Ritchie. Produção: Kalfam Productions. Estados Unidos, 1957 (360 min).

AGGE, James; EVANS, Walker. *Elogiemos os homens ilustres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

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

BIYELA, Ntandoni. Color Metaphor in Zulu Culture: Courtship Communication in Beads. *American International Journal of Contemporary Research*, v. 3, n. 10, p. 37-41, 2013. Disponível em: <http://www.aijcrnet.com/journals/Vol_3_No_10_October_2013/6.pdf>. Acesso em: 5 ago. 2014.

BURTON, Julianne. Toward a History of Social Documentary in Latin America. In: _____. (Org.). *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1990. p. 3-30.

CHRONIQUE d'un été. Direção: Jean Rouch; Edgar Morin. Elenco: Angelo, Régis Debray, Jacques. Distribuição: Domaine cinema. Formato original: 16 mm. França, 1960 (90 min). Disponível em: <<https://vimeo.com/54909410>>. Acesso em: 6 jun. 2014.

CLIFFORD, James. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

_____.; MARCUS, George E. (Org.). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Santa Fe: University of California Press, 1986.

CURTA O GÊNERO. 2014. <http://curtaogenero.org.br/?page_id=489>. Acesso em: 4 ago. 2014.

DURINGTON, Matthew. John Marshall's Kalahari Family. *American Anthropologist*, v. 106, p. 589-594, 2004.

FREUND, Gisèle. *Photographie et Société*. Paris: Éditions do Seuil, 1974.

GALLOIS, Dominique T.; CARELLI, Vincent. Vídeo e diálogo cultural. Experiência do projeto Vídeo nas aldeias. *Horizontes Antropológicos*, v. 1, n. 2, p. 61-72, 1995.

GEERTZ, Clifford. *The interpretation of culture*. New York: Basic Book, 1973.

GINSBURG, Faye. Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village? *Cultural Anthropology*, v. 6, n. 1, p. 92-112, feb. 1991.

HUMAN RIGHT FILM NETWORK. 2014. <<http://www.humanrightsfilmnetwork.org/about>>. Acesso em: 6 ago. 2014.

INGOLD, Tim. *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. London: Routledge, 2011.

JAGUAR. Direção: Jean Rouch. Produção: Les Films de la Pléiade. Formato original: 35 mm. França, 1955a. (110 min).

KRAWITZ, Jan. The independent documentary film: prospects for survival. *Journal of Film and Video*, v. 38, n. 1, p. 49-53, 1986.

LATOURE, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de Antropologia simétrica*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1994.

LES MAÎTRES fous. Direção: Jean Rouch. Produção/Distribuição: Les Films de la Pléiade. Formato original: 16/35 mm. França, 1955. [Vídeo]. (27 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=z2jG3rQ0MNA>>. Acesso em: 7 jun. 2014.

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

MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: MacGraw-Hill, 1964.

_____.; FRANCIS J. Kelly. The Social Organization of an Aboriginal Video Workplace. *Australian Aboriginal Studies*, v. 1, p. 28- 49, 1984.

MOI, un noir. Direção: Jean Rouch. França, 1959. Produção: Les Films de la Pléiade. Formato original: 16/35 mm. França, 1959 [Vídeo]. (73 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_jJspPtRmkQ>. Acesso em: 7 jun. 2014.

N!AI, *the Story of a !Kung Woman*. Direção: John Marshall. Produção /Distribuição: John Marshall; Sue Marshall-Cabezas. Estados Unidos, 1980 (59 min). Digitally remastered 2009.

NANOOK of the North. Direção: Robert Flaherty. Intérpretes: Allakariallak; Nyla Cunayou. Estados Unidos; França, 1922 (79 min).

NAUFRÁGIO. Direção: Alex Vailati; Matias Godio. Produção: Cristhian Cajé; Marina Moros. Fotografia: Alex Vailati. Brasil, 2014 (52 min).

PINK, Sarah (Org.). *Visual Interventions: Applied Visual Anthropology*. New York- Oxford: Berghahn, 2007.

ROUCH, Jean. On the Vicissitudes of the Self. *Studies in Visual Communications*, v. 5, n. 1, p. 2-7, 1971.

RUBY, Jay. *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

SCHNEIDER, Arnd. Unfinished Dialogue: Notes toward an Alternative History of Art and Anthropology. In: BANKS, Marcus; RUBY, Jay. (Org.). *Made to be seen: Perspective on the History of Visual Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press, 2011. p. 108-134.

SLOW Walker. Direção/Produção: Alex Vailati. Brasil, 2012 (50 min).

SOCDOC. About the Social Documentation Program. 2014. <<http://film.ucsc.edu/socdoc/about>>. Acesso em: 5 ago. 2014.

SUSSEX, Elizabeth; GRIERSON, John. Grierson on Documentary: The Last Interview. *Film Quarterly*, v. 26, n. 1, p. 24-30, 1972.

THE HUNTERS. Direção: John Marshall. Produção: Documentary Educational Resources. Estados Unidos, 1957 (72 min).

TOMASELLI, Keyan. *Appropriating Images: The Semiotics of Visual Representation*. Højbjerg: Intervention Press, 1996.

_____. Transferring video skills to the community. The problem of power. *Media Development*, v. 4, p. 11-15, 1989.

TURNER, Terence. Defiant Images. The Kayapo appropriation of video. *Anthropology Today*, v. 8, n. 6, p. 5-16, 1992.

VAILATI, Alex. New Arenas For Small Media: Towards an Ethnological Exploration of Family Cinema. *Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology*, v. 9, n. 2, p. 253-271, 2012.

_____. Seeing in Distance. Video production among rural South African youth. *Visual Anthropology*, v. 27, n. 1-2, p. 91-104, 2014.

WAUGH, Thomas; BRENDAN BAKER; Michael; WINTON, Ezra (Org.). *Challenge for Change: Activist Documentary at the National Film Board of Canada*. Canada: McGill-Queens University Press, 2010.

WORTH, Sol; ADAIR, John. “Navajo Filmmakers”. *American Anthropologists*, v. 72, n. 1, p. 9-34, 1970.

_____.; _____. *Through Navajo Eyes*. An exploration in film communication and anthropology. Bloomington – London: Indiana University Press, 1972.

ANTROPOLOGÍA VISUAL COMPARTIDA: PRÁCTICAS Y LÍMITES

Gabriel Omar Alvarez¹

Antropología y Hermenéutica

Uno de mis primeros trabajos publicados en el área de antropología visual fue una serie de registros de la participación de colegas *seniors* que invité a las clases de métodos y técnicas en la Universidad de Brasilia (ALVAREZ, 2008a, 2008b, 2008c). En esos relatos, realizados para los alumnos, Julio Cezar Melatti, Roque de Barros Laraia y Roberto Cardoso de Oliveira presentaron sus vivencias en el trabajo de campo, una cara complementaria que enriquece la lectura de los trabajos clásicos de estos autores. Las clases son un espacio tan importante como los libros en la construcción disciplinar de la antropología. A pesar de esto, existen pocos registros de esta narrativa antropológica. En las clases, los discursos sobre el “estar en el campo”, mediante la evocación, y el “estar en la academia”, como lugar de producción de la disciplina ganan contornos vívidos, anécdotas humoradas, tonos dramáticos. Las clases son en primer lugar una performance mediante

¹ PPGAS-UFG.

la cual transmitimos/construimos conocimiento, testeamos hipótesis, verbalizamos ideas que todavía no fueron volcadas al papel. En este sentido, quiero recuperar algunas de las ideas esbozadas por Cardoso de Oliveira en el clip sobre Antropología y Hermenéutica².

Varios autores atribuyen a Geertz haber retomado el diálogo entre la antropología y la hermenéutica. Yo creo que este diálogo está presente en la base de la afirmación de Evans-Pritchard (1985) de la antropología como traducción cultural. En Brasil (CARDOSO DE OLIVEIRA 1988, 1998, 2006; CARDOSO DE OLIVEIRA; CARDOSO DE OLIVEIRA, 1996), que tenía formación en filosofía en la graduación, retoma el diálogo de la antropología con la hermenéutica.

La idea de ciencia positivista está estrechamente relacionada con la idea de método científico. De la aplicación del método resultaría un conocimiento racional, comprobable empíricamente, implicaría la formulación de leyes predictivas y la matematización del lenguaje científico para alcanzar un saber universal, ahistórico y objetivo. Cardoso de Oliveira llama la atención respecto de los momentos metódicos y no-metódicos de la investigación. El método es válido para una parcela del conocimiento. Podemos ejemplificar que el método es como una regla que sirve para medir superficies rectas, pero si enfrente una superficie curva o cóncava, la regla ya no me sirve para medirla. No debemos evitar el método; sin embargo, cuando el método se presenta como limitado, debemos trascenderlo. Cómo hablar de la empatía, de las situaciones enfrentadas en el trabajo de campo, de los aspectos

² Este vídeo “Antropología y Hermenéutica”, vídeo subtítulo en español, está disponible en: <<http://vimeo.com/16463163>>. <http://vimeo.com/16463163>.

emotivos envueltos en una investigación, si no desde una perspectiva humanista (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1998)..

Por otro lado, la cuestión de la matematización se presenta como un falso dilema. Las ecuaciones, inclusive las más abstractas – principalmente estas – requieren del lenguaje natural para ser explicadas. Hacemos ciencia con lenguaje natural, no con la matematización y lenguajes artificiales. Otra de las críticas se refiere a la supuesta universalidad del conocimiento científico y su carácter de ahistoricidad. La ciencia, como señaló Kuhn (1975), es producto de una comunidad de investigadores históricamente situados que participan de tradiciones nacionales. De esta afirmación se desprende que el conocimiento científico está históricamente situado y se corresponde con tradiciones nacionales. Por otra parte, en algunas disciplinas académicas, como en la física, los paradigmas científicos se suceden en el tiempo; en el caso de la antropología, coexisten diferentes paradigmas. De acuerdo con la interpretación de Cardoso de Oliveira (1988), en la antropología coexisten diversos paradigmas, que remiten a diferentes tradiciones nacionales: un paradigma histórico cultural, con sus desdoblamientos interpretativos en la academia americana; un paradigma marcado por el empirismo en la antropología británica; y una especial preocupación en las categorías del espíritu humano, que marcó la antropología francesa. Estas antropologías de los países centrales coexisten con las tradiciones desarrolladas en las antropologías periféricas. Sin embargo, no debemos interpretar esta oposición entre centrales y periféricas a partir de la teoría de la dependencia. Cardoso de Oliveira señala que mientras quienes se socializan en las antropologías de los países centrales tienen la mirada limitada por el peso de la

tradición, las antropologías periféricas tienen la libertad de transitar entre los diversos paradigmas.

En la medida en que estamos trabajando con una comunidad de investigadores convencidos de la validez de un paradigma, la objetividad del conocimiento se transforma en intersubjetividad. Lo que sustenta los paradigmas es el consenso inter-pares sobre su validez. En la antropología, la cuestión de la intersubjetividad adquiere una dimensión desdoblada, ya que los antropólogos enfrentamos una intersubjetividad en el campo, en el momento de la investigación, y una intersubjetividad en la academia, cuando presentamos los resultados de la investigación para un grupo más amplio, en principio la comunidad de investigadores, y también la esfera de un público más amplio. Retomaremos más adelante la cuestión de los momentos interpretativos de la antropología.

La hermenéutica, como señala Cardoso de Oliveira, no es nueva. Con la hegemonía del paradigma positivista, esta disciplina había sido relegada al campo de la interpretación de los fenómenos religiosos y la interpretación jurídica. La hermenéutica es el arte de la interpretación. ¿Qué nos señala la hermenéutica? En primer lugar, que los símbolos tienen que ser interpretados en el contexto de una tradición cultural; debemos tener en cuenta el significado del símbolo en las diferentes interpretaciones y variaciones. Por otro lado, indica también que las tradiciones culturales se transforman para permanecer las mismas.

Es interesante señalar que la hermenéutica toma su nombre inspirada en Hermes, el mensajero entre el mundo de los hombres y el mundo de los dioses. Podemos observar que esta figura del mensajero entre dos mundos aparece reiteradamente en diversas tradiciones. Por ejemplo, el ángel

Gabriel, símbolo compartido por la tradición judeo-cristiana y la musulmana, o el Exú en la tradición afro-americana. El antropólogo, en última instancia, es también un traductor entre mundos culturalmente distantes.

Cardoso de Oliveira (1998) analiza los diferentes momentos interpretativos que marcan la práctica antropológica. El primer momento interpretativo se da en el campo, y está marcado por el mirar y escuchar. *Mirar* en el sentido de una mirada informada, por la base teórica, por la formación del antropólogo. El *escuchar*, en el sentido hermenéutico de la fusión de horizontes de comunicación, donde se busca la comprensión del otro, y este movimiento implica también empatía e involucramiento. El segundo momento interpretativo se da en la academia, en el debate inter-pares, en las clases, seminarios y encuentros en que estos datos son verbalizados y debatidos. Durante este segundo momento, uno vuelve al campo mediante la evocación, al releer los diarios de campo, al recordar los episodios, al evocar las experiencias. En este momento la tarea del antropólogo consiste en traducir la experiencia para la comunidad de los pares. Cardoso de Oliveira señala un tercer momento interpretativo, que es cuando el material es publicado. En ese momento, el autor pierde control sobre el material, que se torna público. No puede estar al lado del lector para corregir la interpretación. Esta perspectiva hermenéutica nos habla también de la antropología como traducción. A partir de una experiencia existencial nos confrontamos con el otro, traducimos esta experiencia en la comunidad inter pares de la academia y publicamos esta traducción para el público en general.

Antropología como traducción cultural: experiencias

Reflexionamos sobre nuestras experiencias de investigación donde intentamos realizar la antropología como arte de la traducción cultural. Arte implica sensibilidad, movilizar sentimientos, transmitir experiencia, provocar la subjetividad. Intenté realizar esta traducción cultural como arte mediante la realización de ensayos antropológicos fotográficos. Estos ensayos fueron realizados para el Ministerio de la Previsión Social de Brasil (ALVAREZ, 2000, 2004). En *Amazonia Ciudadana*, el eje del trabajo fue los usos del dinero de las pensiones entre las poblaciones tradicionales de la región norte de Brasil. En esta investigación focalizamos en grupos indígenas, quilombolas, riberreños y Soldados da Borracha. En el caso de los pueblos indígenas, entrevistamos Marubos, Kanamarí, Ticunas y Sateré-Mawé. Los Marubo y Kanamarí viven en la tierra indígena Vale do Javari, donde todavía se encuentran grupos no contactados. Los Ticunas tienen una larga historia de contacto marcada por la explotación del caucho. Estos grupos están localizados en la zona de la triple frontera, de Brasil, Perú y Colombia. Los Sateré-Mawé se encuentran localizados en el medio Amazonas, en el límite entre los estados de Amazonas y Pará (ALVAREZ, 2002).

En el caso de los Marubo y Kanamarí, observamos que los usos del dinero se concentran en las ciudades en que reciben los beneficios. Las principales compras son azúcar, aceite, tabaco, pólvora y munición, anzuelos y gasolina para los motores. Al ser interrogados acerca de si no preferían recibir directamente los productos en forma de cestas básicas, la respuesta fue negativa. Era clara la visión de que con el

dinero en la mano podrían elegir donde hacer las compras sin caer en el clásico esquema de dependencia por deudas.

Otro caso interesante fue el de un pensionista casado con una mujer Marubo; el núcleo doméstico se completaba con dos hermanos de ella que también vivían juntos en una maloca próxima a la ciudad de Atalaya del Norte. En una parte de la entrevista, el pensionista dijo que él, su esposa y los dos hermanos recibían pensiones de la Previsión Social. Antes de recibir los beneficios, él tenía que trabajar afuera para sustentar la familia. Después de la jubilación, es él quien contrata a algún joven para que lo ayude en la huerta. “No soy mandado, soy pensionado” fue la frase con la que se transformó en uno de los personajes del libro.

Entre los sateré-mawé encontramos una situación social reveladora de los usos del dinero. Cuando estábamos realizando la visita de campo visitamos la aldea Vida Feliz, en la que estaba siendo realizado el ritual de la Tucandira.

Cuando llegamos fuimos presentados al organizador de la fiesta, quien gentilmente nos dijo que podríamos asistir al ritual, pero manifestó sus reservas en relación a las fotografías. Fue entonces cuando le explique que era una investigación sin fines de lucro que estaba siendo realizada para el Ministerio de la Previsión Social. Fue hablar de la previsión social que mudó el semblante del interlocutor indígena. *“Ah, si es para la previsión social pueden”*. Asistimos a la ceremonia, entrevistamos ancianos con ayuda de un traductor, sacamos fotos del ritual y de los pensionistas. Inclusive, el propio *cantador* que dirigía el ritual se ausentó por un momento de sus funciones para concedernos una entrevista y posar para las fotos. Fue en ese momento que nos preguntamos: ¿Cuál es el lugar de los jubilados en este ritual y por qué la insistencia

en el registro, casi como un mensaje concreto enviada para la Previsión Social?

Al hacernos esta pregunta percibimos que los pensionistas ocupan un lugar prominente en la realización del ritual. Por un lado, fue el dinero de la pensión el que permitió la realización del evento, pues fue con el apoyo de los jubilados de la aldea que se compró parte de la carne. Estos recursos sirvieron también para pagar al cantador. Por otro lado el cantador, que tan solícitamente posó para las fotos, también es jubilado. La atención que dedicó a nuestra visita fue también una deferencia para con el Ministerio de la Previsión Social que, involuntariamente, representamos. Los Sateré-Mawé, al menos en esta oportunidad, mostraron el modo en que los recursos de la Seguridad Social son incorporados en el orden ritual: refuerzan el papel tradicional de los ancianos y son utilizados de acuerdo con los padrones tradicionales del grupo. Podemos decir que los Sateré-Mawé consiguieron incorporar, antropofágicamente, la renta de la jubilación en su universo sociocultural.

Otras situaciones significativas visualizadas por la investigación fueron los usos colectivos del dinero, como por ejemplo la compra de un barco comunitario con los aportes de los jubilados en una de las comunidades quilombolas visitadas. Los usos del dinero no se restringen al comercio y al consumo individual de los productos. El dinero de la pensión es utilizado también para gastos como la salud de los ancianos, educación de los niños, compras comunitarias. Estos recursos recorren redes de relaciones sociales que incluyen en primer lugar la familia y, en un otro momento, la realización de la comunidad como un todo. Un ejemplo es la participación de los jubilados en los rituales indígenas o la participación de los ribereños en las fiestas patronales.

Un hilo conductor de este trabajo fue el uso del dinero en estas comunidades y, en particular, el uso de los recursos de las pensiones. El dinero se presentaría, en la lectura marxista, como el gran solvente de relaciones sociales; a partir de una lectura weberiana sería responsable de un desencantamiento del mundo; desde el punto de vista desarrollista, sería el motor del pasaje entre una sociedad tradicional y una sociedad moderna orientada para el mercado.

Los testimonios registrados y las situaciones sociales analizadas en la investigación sobre los impactos de la Previsión Social en estas poblaciones rurales nos muestran un fenómeno más complejo. El dinero es incorporado a partir de patrones preexistentes; es usado en la realización de la vida social de la comunidad, trasciende el uso individual que pueda hacerse con estos recursos. El dinero es incorporado antropofágicamente y, en el caso de las jubilaciones, refuerza la posición de los ancianos en la estructura social de los diferentes grupos. Este dinero, principal fuente de ingresos de muchas de esas comunidades, tiene impacto sobre la vida cultural de estos grupos, revitaliza a tradición a partir de la posición social de los ancianos.

La investigación también reveló que la política de previsión social estaba teniendo otro impacto significativo: la documentalización de las poblaciones tradicionales. Tanto entre los quilombolas como entre los riberreños son incontables los casos en que estas personas en condiciones de jubilarse comienzan su periplo por las iglesias para conseguir las actas de bautismo, para poder gestionar el registro de nacimiento y solicitar su identidad. Los documentos se presentan como una condición necesaria para la ciudadanía. Estas poblaciones saben por su historia que la ciudadanía no puede reducirse a

los documentos, pero también saben, por experiencia, que sin documentos no hay ciudadanía posible.

Como traducción de estas políticas para el público más amplio, la investigación también mostró que la Previsión Social estaba cumpliendo su papel al llevar los beneficios hasta poblaciones históricamente postergadas. La Seguridad Social es un derecho de todo ciudadano brasileño inscripto en la Constitución Federal de 1988. Ellos son jubilados, no por haber aportado – en un sistema bismarkiano– sino por ser ciudadanos brasileños.

La narrativa escrita gana nuevos contornos al ser presentada con el ensayo fotográfico. Los retratos transforman en personas a los anónimos entrevistados. Cuando en las presentaciones son proyectadas en la pantalla y el espectador ve el rostro, lee el testimonio, un fragmento de entrevista, asocia el texto con la imagen e imagina hasta la voz. En algunas oportunidades realicé la presentación con música de fondo y yo hablando al tiempo que proyectaba las imágenes. Esta presentación fue eficaz, tanto entre los antropólogos como con el público en general. El libro, en tapa dura y papel *couche* fue distribuido entre ministros, senadores, diputados, es decir entre aquellos que tienen poder de decisión, como estrategia para consolidar la inclusión de estas poblaciones tradicionales en la política de previsión social. Nuestra tarea como antropólogos fue mostrar, visibilizar, traducir las voces de estos pensionados, distantes de los centros de poder. La incorporación de la fotografía en esta narrativa fue eficaz para poder realizar esta traducción cultural.

La otra experiencia que traigo a discusión fue la realización de un ensayo antropológico fotográfico: *Tradiciones Negras, Políticas Blancas* (ALVAREZ, 2004), también

producido para el Ministerio de la Previsión Social. En esta investigación focalizamos diferentes grupos de tradición afro-brasilera. La muestra estuvo compuesta por *quilombos*, *hermandades negras*, *candomblés* y *maracatús*. La estrategia fue focalizar en los diferentes grupos identificados a partir de la tradición cultural, para observar cómo llegan las políticas previsionales a cada uno de ellos. La investigación mostró que los grupos quilombolas tienen una buena cobertura al ser contemplados por la política previsional rural, no-bismarkiana; las baianas del acarajé y los *pais* de santo solo fueron recientemente reconocidos e incluidos en las políticas previsionales: las baianas en 1998 y los ministros de cultos afro-brasileros en 2000; la investigación también reveló que el gran déficit de políticas previsionales está en la periferia de las grandes ciudades, donde localizamos los maracatus y vive una población mayoritariamente negra, con altos índices de desempleo y altos índices de mortalidad. Otro punto a resaltar fue que las instituciones analizadas, hermandades, terreros de candomblé y maracatú operan como formas de organización social de apoyo mutuo para estas poblaciones que hasta hace poco no eran contempladas por las políticas asistenciales del Estado.

Entrevistas, retratos y rituales

Una de las cosas que más llamó mi atención en estas investigaciones, realizadas con los fotógrafos Nicolas Reynald y Luiz Santos, fue la relación fotógrafo-retratado. Imagínese un antropólogo argentino y un fotógrafo francés llegando en lancha a una casa en la zona rural en el medio de Amazonas.

Un antropólogo argentino y un fotógrafo pernambucano en los candomblés de Bahía o en los quilombos de Minas Gerais. Como antropólogo, hacía las entrevistas y después pasábamos al ensayo fotográfico. Me llamó la atención cómo los fotógrafos les sugerían poses a los ocasionales modelos, y ellos aceptaban en un diálogo que incluía posturas corporales, localización, inclusive el vestuario. Los *pais de santo* vestían sus collares y sus ropas litúrgicas, los quilombolas organizaban una performances que incluía ropas, danza y cachaça. En Amazonas los personajes posaban contra un paño de fondo de plástico negro.

Este diálogo entre fotógrafo y retratado me llevó a pensar hasta qué punto no hacemos algo similar cuando realizamos una entrevista. Nuestras técnicas de entrevistas semi-estructuradas son una serie de retratos, donde pedimos al entrevistado una pose, su punto de vista sobre un determinado tema o el testimonio de una experiencia personal. Podemos decir que las entrevistas tienen una parte referencial que buscamos más o menos conscientemente: – “hábleme de los usos del dinero”. Pero al mismo tiempo, la entrevista envuelve un contexto más amplio, es la excusa para entrar en el espacio social del entrevistado, nos coloca en medio de situaciones sociales que son más ricas que el contenido referencial de la entrevista. Las entrevistas son como un ritual a través del cual intentamos develar una tradición que no es la nuestra.

A lo largo de estas experiencias de investigación enfrenté diferentes situaciones de entrevista. Entrevistas con traductor, entre los indígenas; entrevista con ingestión de rapé con paricá, con un indígena marubo. Hubo otras entrevistas en las que sólo registré un diálogo en lenguas indígenas, traducido posteriormente. En los candomblés de Bahía,

donde el secreto es un valor, realicé entrevistas sin preguntas. Como antropólogo sólo podía escuchar lo que los sacerdotes me hablaban; claro que ellos sabían de mis intereses y de una forma un tanto elíptica me hacían llegar su mensaje a través de casos e historias cariñosamente contados. En esas conversaciones muchas cosas trascendían mi entendimiento de las tradiciones afro-americanas, como cuando pasaban cantos tradicionales para mi interlocutor, cuyo significado ignoro casi completamente.

Una de las situaciones más desconcertantes ocurrió cuando me llevaron a un terrero en *Egun-gun*. Los terreros de *Egun* son una de las instituciones más secretas en los *candomblés* de Bahía. Bastide (1961), que realiza una de las descripciones más acabadas de los *candomblés*, observa en su libro que no había conseguido informaciones sobre estos terreros dedicados al culto de los antepasados. Quebrar el secreto era sentenciado a muerte por el grupo. Juana Elbein dos Santos (1990) realizó la descripción del terrero de Pai Didí, en Itaparica. A partir de ese trabajo se forjó una imagen que asocia la isla de Itaparica con el culto a los *eguns* y la sugestión, falsa, de que habría un único terrero de *Egun*. Durante la investigación, fui llevado a un terrero de *Egun* en Lauro de Freitas, en la periferia de Salvador. En un diálogo posterior, un *odjé* me informó que existen más de veintiún terreros de *Egun* en la ciudad.

Después de colaborar con tres cabritos para la realización del sacrificio me condujeron al terrero de *Egun-gun*. Para mi sorpresa, el *pai de santo* que me acompañaba me dijo: “*Puedes grabar todo, puedes filmar todo*”. Realizada la invocación aparecieron los *eguns*, todos cubiertos con sus ropas rituales. Los *eguns* no pueden ser vistos directamente, ni pueden ser tocados sin riesgo de muerte. A diferencia de los orixás, hablan

con una voz gutural, mientras se balancean en su sillón. Cuál no fue mi sorpresa cuando me dijeron: “*Entrevista a babá Egun*”. ¿Qué preguntar? “Cuál es el orixá de la asistencia previsional” balbuceé atontado por la situación inesperada de tener que entrevistar una entidad. “*Esa no es una pregunta para Egun, me dijo el pai de santo –, eso se les pregunta a los buzios*”. Me sentí como un niño que no puede comprender lo que pasa a su alrededor. Reconociendo mis limitaciones interpretativas, agradecí a *Egun-gun* por su presencia y recibí una bendición por el trabajo realizado.

Durante esa investigación tuve que enfrentar otra situación análoga durante el ritual de la *calunga* en un terrero de *maracatú*. Esa noche, el espíritu de la *calunga* encarnó en la reina del *maracatú*. Después de realizar una evolución de danza con los hombres del *maracatú*, se sentó junto a la pared y se formó una fila de personas que iban a consultar la entidad. Más una vez fui instado: “Entrevista la reina”. ¿Qué preguntar? Reconocí, una vez más, las limitaciones de mi competencia comunicativa para entrevistar entidades. Hacer una entrevistas no es sólo preguntar; uno debe saber qué preguntar.

La competencia comunicativa nos lleva al campo de la interpretación de las performances. Una performance es eficaz porque los que actúan y el público participan de la misma tradición cultural, como señala Lévi-Strauss (1967) para el caso del hechicero y su magia. La cura funciona porque el hechicero cree en lo que está haciendo, porque el paciente cree y, más importante aun, porque el público también cree. La eficacia simbólica puede ser explicada para los procesos de cura, para los rituales y, por qué no, para las entrevistas consideradas como ritual. Con esto dislocamos el peso de la entrevista del plano referencial del testimonio y las conducimos hacia un plano simbólico más complejo.

Los rituales son poderosos aparatos comunicacionales multimedia, en los que las performances involucran música, danzas, posturas corporales, alimentos compartidos, estados alterados de conciencia (LEACH, 1966; TAMBIAH, 1985; TURNER, 1974, 1975). Los rituales se caracterizan por un estado liminar, que nos arroja de la posición en la estructura social, y nos lleva hacia el plano de la anti-estructura, un lugar de potencialidad, de realización de otro orden social. En el caso de una buena entrevista, comprendemos también por empatía, por la inmersión en una situación que transforma el entrevistado en personaje de nuestra narrativa y nos permite comprender y traducir el punto de vista del otro.

Las entrevistas son una situación liminar para el entrevistador y también para el entrevistado, quien a veces cuenta cosas que no contaría en el cotidiano. Las entrevistas no pueden ser disociadas de la situación social en que se realizan, y esto implica un tipo de comunicación más complejo. Finalmente, debemos dar menos importancia al discurso y más a los símbolos, que tienen que interpretarse en el seno de una tradición cultural, que debemos traducir.

Al finalizar la investigación en Salvador, consultamos a los *buzios* para confirmar un dato que ya estaba siendo indicado por diferentes situaciones de campo. *Omolú* era el *orixá* que mejor traducía el concepto de asistencia social de la política previsional. *Omolú*, hijo de *Naná*, criado por *Yemanjá*, era el *orixá* que mejor representaba estos principios. Había sido abandonado en la playa por su madre, los cangrejos comieron su carne, y fue encontrado y criado por la *orixá* de los mares. La paja de la costa que cubre su cuerpo esconde las heridas, asociadas también con las cicatrices de la varicela. Este *orixá*, tradicionalmente asociado a la figura de médico de

los pobres, es al que los fieles recurren en casos de necesidad. En el sincretismo religioso, esa especie de mimetismo con el catolicismo está asociada a San Lázaro en Bahía y a San Sebastián en Río de Janeiro. Todos los lunes, frente a la iglesia de San Lázaro en Salvador, *mães de santo* bendicen a los fieles con un baño de pochoclos. Cuando le pregunté a la *mãe de santo* por qué pochoclos, ella me respondió: “Porque solo *Omólú* tiene esta flor”. La poética que usa los pochoclos como metáfora está anclada en los relatos de *orixás*, en la cosmología por detrás de este ritual.



Figura 1 – Fotografia de Luiz Santos³

Fonte: Alvarez (2006a).

Nuestro ejercicio de traducción cultural no fue producto de un testimonio aislado sino resultado de los diversos índices reunidos a lo largo del trabajo de campo. Esta conclusión se

³ Capa do livro *Tradições Negras Políticas Brancas*. Ver: Alvarez, 2006a.

obtuvo de una mirada informada teóricamente y también como fruto de la sensibilidad del antropólogo al confrontarse con una tradición cultural diferente. Los diversos índices recogidos en entrevistas y situaciones sociales cobraban sentido teniendo en cuenta las religiones afro-brasileras como una tradición cultural. Un conjunto más o menos coherente de símbolos entrelazados a lo largo de la historia. Una historia con raíces africanas, pero desarrollada en Brasil, con las marcas de la esclavitud invisibilizada en las entrevistas. Una cosmología de grupos tradicionalmente no contemplados por el Estado y que eran ahora objeto de políticas de inclusión social.

No fueron las entrevistas las que me ayudaron a comprender el *candomblé*. Fueron las situaciones vivenciadas en los *terreiros*, con sabios ministros de cultos religiosos afro-brasileros. Con sus parábolas, con la rigidez de las jerarquías y una inconmensurable humildad domesticaron al antropólogo. Compartimos charlas, comidas, rituales de incorporación. Compartimos confidencias, complicidades, emociones. La antropología no se hace con entrevistas, ellas son la excusa para una vivencia más profunda, para dejarse domesticar por el otro, para construir una antropología compartida.

Antropología visual, una tradición en la antropología social

Cardoso de Oliveira (1988) propone ver los paradigmas en antropología como tradiciones. Esta perspectiva humanista, hermenéutica, nos abre un nuevo horizonte para pensar nuestra disciplina, al mismo tiempo que nos interpela sobre la antropología visual como un campo tradicional dentro de

la antropología. Al analizar las diferentes tradiciones, Cardoso de Oliveira trabajaba metodológicamente a partir de autores claves y monografías ejemplares (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1988). En este sentido, mencionaremos algunos antecedentes de la relación entre la Antropología y el registro audiovisual, para después referirnos a un autor central, Jean Rouch, y a las influencias que marcaron su estilo.

Existe una estrecha relación entre la antropología y el registro audiovisual. Algunos ejemplos históricos sirven para evidenciar este vínculo. Cuando Haddon realiza la primera expedición al Estrecho de Torres en 1888, lleva consigo una máquina fotográfica creada pocos años antes. En ese viaje cambió el foco de la investigación y dejó de lado la biología para dedicarse al estudio de las tradiciones nativas amenazadas por el creciente intercambio comercial. En su viaje, Haddon registró los nativos, tanto con sus ropas tradicionales, como con las ropas entregadas por los pastores de la isla.⁴ Cuando Haddon realiza la segunda expedición, acompañado por Seligman y Rivers, pocos días antes de finalizar el viaje reciben una máquina de filmar, creada un año antes, y realizan el primer registro cinematográfico de los nativos. Suman a su colección, además de los filmes, los sonidos grabados en cilindros de cera⁵ (PINNEY, 1996).

No fueron sólo los padres fundadores de la tradición británica quienes exploraron este medio de registro.

⁴ Este material fotográfico está disponible en: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?people=39331&peoA=39331-2-8> <http://click.si.edu/Story.aspx?story=463>. Sitio visitado en junio de 2014.

⁵ Los filmes están disponibles en Australia screen, [s. d.]: <<http://aso.gov.au/titles/historical/torres-strait-islanders/notes/>>. <http://aso.gov.au/titles/historical/torres-strait-islanders/notes/>. Sitio visitado en junio de 2014.

Malinowski dejó un registro de más de mil fotografías tomadas durante su trabajo de campo en las islas Trobriand⁶. Otro antropólogo ejemplar, Evans-Pritchard, dejó un legado de más de dos mil fotografías de los diferentes grupos con que trabajó. Este material está disponible en el museo Pitt Rivers⁷. Gregory Bateson y Margaret Mead exploraron la fotografía y el registro audiovisual durante su trabajo de campo en Bali. Bateson llegó a publicar parte del material sistematizado en *Balinese Character: a photographic analysis* (BATESON; MEAD, 1942). Bateson presenta su material ordenado en planchas que pretenden retratar de forma sintética diversos aspectos de la cultura balinesa. Estas planchas están organizadas de diversas formas: en secuencia, agrupadas temáticamente, o en forma de *gestal*, asociando fotografías y grabados tradicionales. La mirada estuvo influenciada por las preocupaciones de Margaret Mead y el paradigma de cultura y personalidad, que colocaba un peso especial en la socialización de los niños. A pesar del carácter innovador, este trabajo recibió diversas críticas (SAMAIN, 1995; PINNEY, 1996).

Explorar la relación entre antropología y cine requiere en primer lugar tener en claro cuál es el lugar a partir del cual estamos hablando. En mi caso, ese lugar es la antropología y no el cine. Pero, al mismo tiempo exige un posicionamiento acerca

⁶ Las fotografías de Malinowski están disponibles en: <<http://archives.lse.ac.uk/TreeBrowse.aspx?src=CalmView.Catalog&field=RefNo&key=MALINOWSKI/3>>. Sitio visitado en junio de 2014.

⁷ Las fotografías de Evans-Pritchard están disponibles en: <http://southernsudan.prm.ox.ac.uk/quick_search.php?q=evans+pritchard&db_choice=photos&go=search>. Sitio visitado en junio de 2014.

de qué entendemos por antropología. Pretendemos que sea una ciencia positivista, o nos posicionamos del lado de los que como Evans-Pritchard (1985) entienden que la antropología es el arte de la traducción cultural. Esta afirmación indicaba ya el giro hermenéutico de nuestra disciplina al colocar dos elementos claves. Por un lado, el propósito de la disciplina, comprender al otro para realizar una traducción orientada a un público más amplio. Por otro lado, al invocar el arte nos está hablando de sensibilidad y empatía para intentar captar el *way of life* de un pueblo.

La fotografía puede considerarse una técnica de registro; una forma de observación indirecta; un medio de presentar los resultados de una investigación; puede ser también una parte de la metodología de investigación. Lo que nos interesa en esta línea es la antropologización del uso de la cámara en el trabajo de campo antropológico.

Una de las referencias fundamentales en la antropologización del cine y que marcó la antropología visual tal como la practicamos actualmente en Brasil fue Jean Rouch, antropólogo y cineasta francés, quien además realizó su doctorado sobre rituales de posesión en África en la tradición francesa de la antropología. Entre los autores claves que influenciaron la obra de Jean Rouch se destacan dos: por un lado Robert Flaherty, autor de *Nanook* (1922), y, por otro lado, Vertov, de quien destacamos cuya *Kino-Glaz* como es considerada su obra ejemplar (COLLEYN, 1995; LOIZOS, 1995, PIAULT, 2000; RIBEIRO, 2007; ROUCH, 2000; STOLLER, 1994; SZTUTMAN, 2014).

Vertov, cineasta vanguardista, retrató la Rusia de la revolución bolchevique. Uno de los más importantes documentalistas, defendía a inicios del siglo XX el carácter

revolucionario del cine de masas. Para Vertov, en sus manifiestos, – citados en *Kino-Glaz* – el cine naciente no debería imitar las artes burguesas. El cine no es teatro ni literatura sino un dispositivo que permite capturar la realidad a través del ojo mágico de la cámara. El cine-verdad trabajaba con imágenes captadas con gente del pueblo, un cine del pueblo y para el pueblo y, en el contexto soviético de ese momento, un cine revolucionario.

En sus documentales, Vertov exploró el ojo mágico de la cámara. La cámara permite localizar el detalle con un zoom, mirar sin ser mirado, aunque para eso sea necesario un mago chino o un elefante en Moscú, literalmente. La cámara puede tomar planos diversos a ser combinados. En la edición podemos invertir el sentido de la película y, como en la escena del matadero en *Kino-Glaz* (1924), iniciar la secuencia en el mercado para retroceder hacia el matadero y ver, en el proceso inverso, las vacas vivas. Los cadáveres se visten de piel y vuelven al vagón del tren que las transportó. En este clip, Vertov revela todo el proceso de trabajo que está por detrás del pedazo de carne comprado en el mercado.

Sin duda un maestro en el arte de la edición, Vertov señaló que este proceso no se inicia en la mesa de montaje. Tenemos que tenerla en mente al pensar en el tema a ser trabajado y en las tomadas realizadas. El proceso de edición se inicia en el momento en que planeamos que filmar, aunque no sepamos qué peces caerán en la red. A partir de estos fragmentos de realidad creamos un inventario, un catálogo que servirá para montar una narrativa. En ese tiempo de cine mudo y registros de pocos segundos, Vertov consiguió crear narrativas, sea por contrastes, por fragmentos de realidad que apelan a un fondo moral, por acciones ejemplares o por

anti-ejemplares. En este sentido, la escena del vicio de cocaína en la Rusia zarista y los manicomios contrastan con la imagen de los jóvenes soviéticos empeñados en construir un mundo nuevo. Narrativa sin diálogos, sólo planos cortos, pocos segundos por plano, que adquieren un ritmo frenético en el proceso de edición.

De Flaherty, Rouch señala dos aspectos centrales: por una parte, la cámara participante; por otra, la importancia del personaje. Sin duda, la obra ejemplar de Flaherty es *Nanook* (1922). A pesar de los trabajos magistrales de Boas (2004) y de Marcel Mauss (2003) sobre los esquimales, son las imágenes de *Nanook* las que crearon el imaginario sobre el grupo. Flaherty convivió con los esquimales durante la realización de la película. Después de la filmación, en las duras condiciones del Ártico, revelaba las películas y las proyectaba, compartiendo los resultados con los esquimales. A partir de esta cámara participante, Flaherty logró que el grupo se involucrara profundamente en la realización de la película, y por qué no, una cierta complicidad. Otro de los destacados en esta producción fue el personaje protagonista, Nanook, a partir del cual se recrea la vida de un grupo esquimal con sus expediciones de caza y su adaptación a las condiciones extremas que imperan en el Ártico.

A partir de estas influencias Jean, Rouch creó un estilo propio, que él mismo gustaba de describir como antropología compartida. Esta supone un contacto casi cómplice entre el antropólogo y el grupo. Lo interesante es que este estilo se manifestó en la experimentación de serie formatos diferentes. En *La chasse au Lion à l'arc* (1965a), Rouch (1965) optó por una estructura clásica, con la descripción de las técnicas de caza al león, incluyendo los rituales de preparación del

veneno y la cacería de varios ejemplares que acompañó, “heroicamente”. En *Les Maîtres Fous*, Rouch (1955) exploró una cámara transe que participa de rituales de incorporación en el contexto de urbanización africana. Lo notable es que las entidades incorporadas, el gobernador, la locomotora, el guardián, el médico, son representaciones de las fuerzas del colonialismo, que modelaban las sociedades tradicionales africanas. En *Moi un noir*, (1959), Rouch acompaña un grupo de jóvenes africanos, migrantes en la capital. A través de la performance de estos jóvenes, describe las reuniones en los clubes de migrantes, sus esperanzas y frustraciones como trabajadores no cualificados en la ciudad. Se trata de una descripción de las problemáticas urbanas que estaban siendo trabajadas en ese momento por la escuela de Manchester a partir de los trabajos del *Rhodes Livington Institute* orientados por Gluckman.

En *Croniques d'un été*, Jean Rouch y Edgar Morin (1960) acompañan un grupo de jóvenes parisienses en el verano de 1960. La película retrata el cotidiano de la juventud rebelde contra el modelo conservador de la generación anterior. Termina con un diálogo de Rouch y Morin sobre los límites entre la realidad y la actuación de los jóvenes durante la filmación, el compromiso emocional durante el proceso. En esta película, el cine verdad se transformó en la verdad en el cine.

En *Petit à petit* (1965b), Rouch (1965) llevó los límites entre la ficción y la realidad al extremo. Esta película es ejemplar en un género explorado por Rouch: la ficción etnográfica. A partir de una historia, ficcional, Rouch crea una de las más geniales críticas al colonialismo en la antropología. El argumento se inicia con un grupo de “empresarios” africanos que deciden construir un edificio de varios pisos en

África. Con este motivo, uno de ellos va a París para planear la construcción. En París sigue el consejo de realizar una antropología de los parisienses. Las actitudes de extrañamiento del africano frente a las costumbres francesas permiten realizar una crítica cultural a los franceses y a la propia antropología. La propuesta de una antropología compartida por detrás del cine se apoya en el profundo lazo de amistad y de complicidad entre Rouch y sus amigos africanos: Ian, Lamure y otros.

La propuesta de trabajar de forma colaborativa, compartiendo el material con el grupo, y promover la participación en la investigación se ve facilitado por los cambios tecnológicos. La revolución digital bajó expresivamente los costos del registro de material audiovisual. Internet facilita la creación de redes y circuitos de circulación del material. Incorporar el vídeo en la metodología de investigación dejó de ser una alternativa onerosa para ser una metodología de investigación con costos razonablemente económicos. La cámara permite compartir el material trabajado; provoca performances, comportamientos considerados como ejemplares, que pueden ser preservados por el registro audiovisual. La cámara participante permite una relación de mayor paridad con el grupo con el que estamos envueltos en el trabajo, puede provocar importantes momentos reflexivos.

La experiencia Sateré-Mawé. El video compartido

Entre 2003 y 2007 realicé mi investigación de posdoctorado en el Departamento de Antropología de la Universidad de Brasilia. Esta investigación, en el área de

etnología se centró en el análisis de la tradición cultural del grupo tupí Sateré-Mawé, y en la inserción de líderes del grupo en la política local y en el movimiento indígena. Este proyecto, titulado *Tradición y Política Sateré-Mawé* resultó en la publicación de un libro y dos vídeos, uno centrado en la tradición, el otro en la política (ALVAREZ, 2009). Durante esta investigación exploré el uso del vídeo como metodología de acuerdo con las orientaciones de Rouch: cámara participante y edición compartida.

Durante el trabajo de campo en la aldea filmaba lo que mis interlocutores indígenas pedían para ser filmado. Así, registré algunas entrevistas con actores claves, visité lugares que fueron escenario de conflictos, escenas cotidianas y una colección de cantos. Al retornar de las filmaciones, colocaba gasolina para encender el generador y pasaba las grabaciones del día mientras se cargaba la batería para el día siguiente. Durante mi periodo en la universidad editaba los clips y al volver a la aldea pasaba estos fragmentos y observaba la reacción de la platea. Invariablemente se congregaba un numeroso público que me permitía observar la aprobación o desaprobación del trabajo en las miradas de los jóvenes, niños y ancianos.

La investigación tuvo dos ejes, la tradición y la política. La tradición cultural, con la hipótesis de que cada sociedad tiene su modo de tratar con el poder en su dimensión simbólica. Los rituales inscriben el peso de los símbolos de las generaciones pasadas en el cuerpo de los iniciados. La investigación se centró en los principales rituales del grupo – el ritual de la Tucandira y el *çapó*, consumo ritual de guaraná – pero no quedó limitado a estos momentos. Para comprender al grupo tuve que entender también su cosmología y sistema de parentesco, aspectos importantes en la interpretación de

los rituales. El eje de la política, centrado en las luchas por el reconocimiento, se centró en luchas históricas, en la articulación del movimiento indígena y en la participación de candidatos indígenas en la política local. Entre los hechos históricos nos focalizamos en dos conflictos de inicios de la década de los 80, como la oposición de los sateré a la construcción de una ruta que cortaría la tierra indígena, y el conflicto con la petrolera ELF Aquitane; por otro lado acompañé las reuniones de la organización indígena Consejo General de la Tribu Sateré-Mawé – CGTSM, y sus proyectos, en particular el proyecto Waraná; finalmente, en el campo de la política local acompañé la trayectoria de Mecias Sateré, que en ese proceso fue candidato a intendente del municipio, campaña política que también fue analizada en la investigación.

La representación del ritual de la Tucandira fue el desafío que estructuró la narrativa del vídeo *3 Interpretaciones*. Durante el transcurso de la investigación escribí varios artículos en los que analicé la estructura del ritual, sus aspectos simbólicos y la poética política que subyace a la interpretación de los cantos; analicé el ritual a partir del parentesco, lo que me llevó a interpretarlo como ritual de casabilidad, que organiza los intercambios matrimoniales (ALVAREZ, 2003, 2004, 2005, 2006c, 2007). ¿Cómo representar estos aspectos analíticamente complejos en un vídeo?

Al finalizar la investigación, cuando estaba el pequeño hotel del villarejo amazónico, analizando y organizando el material para la edición, me di cuenta de que había registrado toda una colección de cantos. Tenía los cantos que habían sido registrados *a capela*, lejos de la aldea; tenía la explicación del significado de los cantos, realizada por los ancianos de la aldea, y tenía esos mismos cantos ejecutados durante el ritual.

El tiempo del ritual aparecía marcado por tres tipos de cantos: los del *tiempo mítico*, de cuando los bichos eran como gente; el *tiempo de la guerra entre los clanes*; el *tiempo de la guerra contra el blanco*, que nos remite a los hechos históricos de la Cabanagem⁸.

A partir de este material, organicé el vídeo 3 *Interpretaciones*, en el que presento tres cantos, uno *Mypynkury*, del tiempo mítico; el canto de la flecha, del tiempo de la guerra entre los clanes; y el canto del collar, de la época de la *cabanagem*. Cada uno, a su vez, aparece desdoblado en los diferentes sentidos del término “interpretación”: como ejecución, cuando pasaban los cantos en la floresta, lejos de la aldea, porque los cantos tienen poder de invocación; como performances, como actuación con todo el aparato ritual; interpretación en el sentido hermenéutico, el significado de la poética política.

Podríamos hablar de un cuarto sentido, la traducción como interpretación. Cuando inicié la investigación, grababa las entrevistas en vídeo y las pasaba para el reproductor, en la época un *iPod*, colocaba el aparato para funcionar y un grabador digital para que mi eventual auxiliar realizase la traducción. Con el tiempo y mis incipientes conocimientos de la lengua, fui percibiendo que estas traducciones eran “sucias”, en el sentido de que nuestro eventual traductor suprimía partes que él creía que no tenían importancia y agregaba informaciones

⁸ La Cabanagem fue una revuelta popular que ocurrió en gran parte de Amazonas entre 1835-40. Durante esta revuelta, indios, caboclos y negros derrotaron a los portugueses y tuvieron tres presidentes cabanos. Los Sateré-Mawésateré-mawé participaron activamente de esta revuelta y la represión a los cabanos casi llevó a la extinción del grupo. Algunos de estos cabanos se juntaron acon los indios en la cabecera de los ríos.

que creía interesantes. Esto fue evidente a la hora de colocar los textos de la traducción de sateré para portugués en los vídeos. Pasamos a trabajar frase a frase. Mis conocimientos rudimentarios de la lengua nativa se complementaban con un léxico mayor en portugués que el de mi asistente sateré. Determinadas palabras, como “embajadas”, “invocación”, fueron sugeridas por mí e incorporadas con la aprobación del auxiliar.

Por otro lado, cabe destacar que mis interlocutores indígenas no realizaron traducciones literales de los cantos. Hay traducciones de las letras de los cantos en Nunes Pereira (2003) y en Figueroa (1997). Estas traducciones sólo refuerzan el carácter hermético de los cantos, que puede ser penetrado a partir de las interpretaciones hermenéuticas siguiendo la exégesis nativa. Para un lector informado, el vídeo sobre el ritual muestra los desdoblamientos de los símbolos a lo largo del tiempo ritual. La hormiga tucandira, como símbolo ritual, presenta lo que Turner (1974, 1975) denomina de polarización de sentidos: como polo oroético o sensorial, la hormiga representa a la mujer; como polo ideológico representa la guerra. *Mypynukry*, uno de los cantos de la época en que los bichos eran como gente, cuenta cómo el Tatú Grande entrega tres hormigas para que el hermano menor realice el ritual. La exégesis nativa nos revela que estas hormigas eran las mujeres. Una representación desdoblada de la mujer: como madre mítica, *Oniawasapp*, madre del guaraná; como transformación, *Moiriat-etiat*; y como la muerte que nos llama desde el fondo de la tierra. En el *canto de la flecha*, de la época de la guerra entre los clanes, tirar la hormiga al agua significa que la guerra va a ser en el río. En el *canto del collar*, de la época de la guerra con los portugueses, la letra dice “quiebra

el collar”, que significa matar a los portugueses que nos están cercando. Las metáforas tienen que ser interpretadas a partir de la tradición cultural, revelada por la interpretación nativa.

La poética política sateré se revela en las metáforas empleadas en los cantos de la guerra. Uno de los cantos relata que los portugueses venían y pedían llevar a los chicos a que estudien en las ciudades, pero cuando el barco emprendía el viaje los colocaban dentro de bolsas con piedras y los tiraban en el medio del río. La exégesis nativa explica que cuando los niños eran llevados a la ciudad eran esclavizados; las niñas, prostitutas o convertidas en empleadas domésticas. Esos niños nunca más regresaban a la aldea, era como si los hubieran metido en una bolsa y tirado en el medio del río. Otra de las narrativas cuenta que cuando los hombres trabajaban en la floresta llegaban a la aldea comerciantes portugueses con un barco lleno de mercancías. El *tuxaua*, jefe de la aldea, acepta feliz los productos. Pero los portugueses piden que pague con el cuero de la planta de sus pies. Arrancan así la piel de los pies del *tuxaua* con un cuchillo, que nunca más pudo andar solo. Puede haber una metáfora más clara de la dependencia creada por el comercio.

“3 Interpretaciones” fue un vídeo pensado en primer lugar para los sateré, con el fin de guardar un registro históricamente construido; para otros indígenas para que puedan ver cómo valorar sus rituales y, en tercer lugar, para antropólogos. No fue pensado para tener una difusión mediática entre los blancos. La película fue presentada sólo en

⁹ O vídeo está disponible em: <<https://vimeo.com/24517568>>. El video 3 *Interpretações. Os cantos do ritual da tucandira* está disponible en <https://vimeo.com/24517568>

el circuito universitario, del que en más de una oportunidad participan los propios indios. Cierta vez proyecté la película para los alumnos indígenas de la licenciatura intercultural de la Universidad Federal de Goiás, UFG. Pocos días después el profesor del curso me hizo llegar una nota, escrita por un alumno *krabô*, grupo *Jé* del centro-oeste brasileiro. Cuál no fue mi sorpresa al leer que el alumno indígena me pedía “una *Xerox* del DVD”. Era la forma que encontró, en su parco portugués, de pedir copia del DVD. A pesar de ser de tradición *Jé*, bien diferente de los *Tupí* de la floresta amazónica, él quería llevar la grabación del ritual a la aldea para mostrar a los parientes. El vídeo realizó algún tipo de traducción eficaz para los propios indígenas, no fue una traducción sólo para blancos.

En “*Toiro, toiro, toiró. Vamos juntos trabalhar. Política Sateré-Mawé*”¹⁰ construí una narrativa más occidental, con cierta profundidad histórica. En el vídeo exploro, a través de testimonios, los conflictos de inicio de la década de los ochenta, con las luchas contra la construcción de un camino que cortaría la tierra indígena y contra la explotación de petróleo. Recurrí a entrevistas con los *tuxauas* más viejos, recorrí los lugares donde fue realizada la exploración de petróleo. Conseguí también registrar las memorias de Renato Athias, colega antropólogo que en la época era coordinador del CIMI y apoyó la lucha de los *tuxauas*. Registré también la campaña política del candidato indígena a la intendencia del municipio de Barreirinha (AM) y, en el último año, presencié el encuentro de Mecias Sateré con el gobernador del estado de Amazonas. Mecias, el candidato indígena, fue uno de los personajes centrales de este vídeo.

¹⁰ Disponible en: <<https://vimeo.com/74398008>>.

Trabajé los diferentes clips y mostré el material a los indígenas en diversas oportunidades. Estos grupos focales orientaron lo que debía ser incluido. Uno de los episodios más reveladores fue el clip que había preparado sobre el proyecto *waraná*, que consiste en vender el guaraná directamente en el mercado global, con lo que consiguen pagar al productor local diez veces el valor del producto en el mercado local. En la entrevista, Obadias habla del etno-desarrollo, critica la educación y construye su narrativa sobre el proyecto guaraná criticando el desarrollismo. Cuando pasaba este clip a los indígenas de las aldeas, para mi sorpresa el público comenzaba a dispersarse. En una de las presentaciones, uno de los sateré que estaba en el público señaló irónicamente al “*bandido*”, realizando un juego de palabras que indicaba una visión crítica acerca del proyecto, que estaba introduciendo dinero para una parte de la población, los productores de guaraná. Fue entonces que comprendí que el discurso por detrás de la performance de Obadias era un discurso de blancos, para blancos, que había aprendido en sus viajes a Europa para divulgar la comercialización de guaraná.

Uno de los “grupos focales” más interesante fue el que realicé en el viaje desde Manaos hacia la Tierra Indígena. Conecté la computadora en la televisión del barco y pasé los clips a los profesores indígenas y *tuxauas* que habían participado del encuentro de Mecias con el gobernador. Fue emocionante ver las lágrimas cayendo de los ojos del *tuxaua* Norato al ver en el vídeo una copia de la carta manuscrita enviada al *Poranting*, en 1980. En esta carta invitaba al CIMI a realizar la asamblea indígena en la que se denunciaban los abusos cometidos por la compañía petrolera francesa ELF Aquitane en la tierra indígena. Desde el fondo del barco, el *tuxaua general*

observó atentamente los clips. Cuando terminó la exhibición, mandó un mensaje por medio de un profesor indígena. Le había gustado mucho el material, pero quería agregar algunos comentarios. Una vez en la aldea, el *tuxaua general* agradeció el trabajo dándome el tratamiento de hermano en sateré y dijo que quería resaltar la importancia de “*la lucha por salud, física y espiritual, y por la educación de los niños, porque ellos son el futuro del pueblo Sateré-Mawé*”. El testimonio del *tuxaua general* cerraba con llave de oro, mostrando con estas observaciones el potencial de la dimensión reflexiva que podemos introducir en la investigación al usar la antropología visual compartida como herramienta metodológica.

Al finalizar mi último viaje a la tierra indígena, pasé varios días en el cuarto del humilde hotel editando el material con la ayuda de Augusto Sateré, quien me auxilió en la interpretación del material. En ese periodo realizamos la primera edición de los vídeos sobre tradición y política. Cuando terminamos la primera versión, le entregué copias en DVD para que lleve a Molongotuba, aldea que fue mi base en la tierra indígena. Al salir esa noche, fue interceptado por partidarios de la facción política del intendente y contrarios a la candidatura del indio. Compraron *cachaça* para emborrachar al indio y apropiarse del material. El DVD sobre política mostraba la campaña del indio, con duras críticas al intendente y la élite local.

A la noche siguiente, la última en Barreirinha, mientras tomaba cerveza en el margen del río, vino un adolescente y me sacó una foto con celular, con el flash en mi rostro. Me informó que era para el vice-intendente, que era quien de hecho mandaba en el municipio. Yo sabía lo que eso podía significar en el contexto de la política local. En esos municipios, cualquier ebrio sería capaz de tirar mi material de investigación

al río por una botella de pinga. No son extrañas las muertes en confusos episodios en el interior de Amazonas. Pasé la noche preocupado con la potencial amenaza, editando el clip del encuentro de Mecias con el gobernador. Mi embarcación partiría al mediodía siguiente. Ese día me desperté temprano, alquilé una moto-taxi para que me lleve a la casa de Mecias, me despedí y le entregué diez copias del clip del encuentro con el gobernador. Después llevé mi equipaje al barco, puse mi red en un lugar bien visible y me acosté a esperar la partida.

La replicabilidad es una de las características de la revolución digital. El DVD del encuentro de Mecias con el gobernador fue copiado y reproducido millares de veces. Cuentan que fue el mayor suceso en las comunidades del interior. En la campaña siguiente, Mecias logró vencer la elección y fue posteriormente reelecto, quebrando la hegemonía de los “doctores” que siempre mandaron en el municipio.

Para cerrar esta sección, volvamos a los momentos interpretativos de la antropología de Cardoso de Oliveira (1998), interpelándolos a partir de la experiencia del trabajo con vídeo para la construcción de una antropología compartida. En primer lugar, la introducción de la cámara fue una herramienta importante para la observación participante. El trabajo del antropólogo consistía en hacer un documental y la cámara era parte de sus instrumentos de registro. La metodología participativa de la cámara provocó la participación del grupo. Las personas realizaban performances para la cámara que eran evaluadas colectivamente cuando asistíamos al material después de la grabación. En estas oportunidades, un comentario o un chiste realizado desde la ventana es un índice que vale más que una conversación “racional”. La presentación

del material creaba un espacio público tradicional que tiene su centro y sus márgenes. En una sociedad no coercitiva como la tradición tupi, para que las cosas avancen tiene que haber armonía entre el centro y las márgenes, si no nada se ha hecho. La aprobación de las performances en el video estimuló un mayor compromiso y permitió que los actores definieran el rumbo de las filmaciones.

La extensión de cuatro años del proyecto de investigación permitió reiteradas idas y vueltas entre el campo y la academia. Fue durante el período de clases y seminarios que editaba el material y producía los diferentes clips que se integrarían en el vídeo final. Estos clips fueron sistemáticamente sometidos a la observación del grupo, tanto en la aldea como en reuniones más amplias. Las reacciones del público fueron determinantes para la selección del material que debía ser incluido y el que sería archivado. Estas exhibiciones permitieron que el grupo acompañase y comprendiese el proceso de investigación y posibilitaron la introducción de una dimensión reflexiva, como lo indica el episodio final, con las palabras del *tuxaua general*.

El primer momento interpretativo, el del mirar teóricamente orientado y escuchar en la busca de una fusión de horizontes se desdobra, con la introducción del vídeo, en un mirar compartido – por la cámara participante y en un escuchar colectivo con la edición compartida. Desde el plano de una antropología compartida, esta investigación fue ejemplar en la realización de una cámara participante, una edición compartida y una dimensión reflexiva en la que el propio grupo puede participar de las conclusiones formuladas por el antropólogo.

Límites de la antropología compartida

La perspectiva de la antropología compartida es una estrategia que permite el empoderamiento de grupos subalternos, sirve para dar voz a aquellos que no son escuchados en el espacio público. Para finalizar este trabajo quiero traer otro escenario. ¿Qué pasa cuando trabajamos con los que tienen poder, con los que tienen la hegemonía, inclusive, de imponer su punto de vista a sus dependientes? Enfrentamos una situación de este tipo cuando realizamos “*Coroneles, Azadas y Puentes*” (ALVAREZ et al., 2012)¹¹.

En esa oportunidad fuimos invitados a emitir un laudo en una situación de conflicto entre la administradora de una represa y la comunidad involucrada en la demanda de construcción de un puente. Los impulsores de la demanda eran emprendedores locales, que invocaban a la comunidad para beneficio de sus intereses particulares.

Para realizar esta pericia realizamos dos trabajos de campo de aproximadamente quince días cada uno. En el local visitamos las diferentes localidades, hicimos relevamientos genealógicos con los habitantes más ancianos de las diversas localidades, visitamos las asociaciones de productores, entrevistamos los responsables por estas asociaciones, y otros moradores. Entrevistamos también a los propietarios de los principales emprendimientos así como a trabajadores y comerciantes locales.

Durante el trabajo de campo, las genealogías revelaron un bajísimo índice de intercambios matrimoniales entre las

¹¹ El vídeovideo *Coronéis, enxadas e pontes* está disponible en el link: <<https://vimeo.com/88676220>>. .

localidades, inclusive menor que lo esperado, desde tiempos anteriores a la construcción de la represa. Estos datos duros, en el sentido de no manipulables, derrumbaban el argumento de que era una comunidad dividida por la construcción de la represa. Focalizamos nuestra atención en la estructura social de la región, la población local, los pequeños propietarios, campesinos, los emprendedores capitalistas, los migrantes establecidos en la región.

En la región encontramos una población formada por campesinos orientados al auto-consumo pero que venden el excedente en el mercado, haciendas de creación de ganado, emprendimientos agrícolas, granjas avícolas y emprendimientos de turismo rural. Estos dos últimos se caracterizan por ser de capital y mano de obra intensivos.

El documental focalizó la cuestión del poder local en el contexto posterior a la construcción de la represa. Nos apropiamos del término *coronelismo* para visibilizar los mecanismos de poder local. El término *coronelismo* fue acuñado por Nunes Leal (1975) para explicar la hegemonía política que marca el poder en las regiones rurales. Este término es similar al de caciquismo, mandonismo y otras expresiones similares utilizadas en América Latina. El coronelismo es una manifestación del poder privado que se impone sobre los mecanismos representativos de la política local. Tiene sus bases asentadas en la estructura agraria, en el intercambio de favores con el poder público, la desorganización de los servicios públicos locales. Por su parte, el mandonismo o *filhotismo* podría ser traducido como padrinazgo. En su esfera, el *coronel* resume importantes instituciones sociales en su persona, ejerce amplia jurisdicción sobre sus dependientes, arbitra conflictos a partir de intereses particulares y tiene poder de policía sin carácter oficial.

Las entrevistas realizadas son ejemplares sobre la vigencia de este mecanismo de poder. El *coronelismo* se reproduce en un nuevo contexto en el que los dueños de los emprendimientos de capital y trabajo intensivo se valen de prácticas tradicionales del poder local. En esta región con débil presencia del poder público, son estos nuevos coroneles los que tienen interlocución con el intendente del municipio, que ignora las asociaciones de pequeños productores. Los coroneles son los que imponen su punto de vista hegemónico a sus dependientes y familias. La entrevista con el propietario de la granja avícola fue ejemplar sobre el mecanismo llamado *filhotismo*. Este propietario convocó una reunión, con la presencia de otros hacendados y los peones para presentar performáticamente su punto de vista.

¿Cómo trabajar cuando los actores mienten, o manipulan y controlan el discurso desde los intereses particulares? Creo que el camino está en darles la voz a todos los actores, explorar las contradicciones, erosionar el discurso hegemónico a partir de los márgenes. Para crear este diálogo disonante iniciamos el vídeo dándoles la voz a los coroneles, para después contraponer esos discursos con el de los campesinos que no son sus dependientes, y con el discurso de un viejo “coronel” que, como no tiene nada que perder, tampoco tiene reparos en sus comentarios sobre el conflicto iniciado por los nuevos coroneles.

Este vídeo presenta una crítica al sentido referencial del lenguaje al mostrar, mediante las contradicciones, que los actores mienten. Cuando trabajamos con vídeo debemos prestar más atención a las performances que a los discursos. No podemos ser ingenuos y creer lo que se declara ante las cámaras. En este caso, a diferencia del ejemplo anterior, no

quiero el coronel participando de la edición y manipulando la investigación.

El vídeo retrata cómo estos nuevos coroneles se apropian del discurso antropológico, manipulándolo en función de sus intereses privados. El documental expone los mecanismos de poder e intereses subyacentes al discurso, contrapone el valor referencial del habla con las performances de diversos actores sociales. En el trabajo de edición, el valor referencial del discurso de los coroneles es erosionado por las contradicciones, por los desplazamientos de sentido provocados por las performances, por los lapsus y otros elementos indexicales del discurso. Pretendimos con esta polifonía crear un meta-discurso, producto de la acción reflexiva del espectador, que se identifica y contra-identifica con los personajes y situaciones presentadas de forma dramática. Fue posible realizar un retrato complejo de la violencia simbólica que marca las relaciones sociales en un contexto de cambios que involucra nuevos actores y la recreación de mecanismos tradicionales de poder.

Alcanzamos un nivel que, como señaló un espectador, hasta produce risas, y como científicos sabemos que la risa es también un fenómeno complejo. La risa reúne la lectura de la performance, la competencia comunicativa para evaluarla y un sentido que trasciende la contradicción, es reflexiva e instantánea. Por otro lado, con esta narrativa dejamos la interpretación en manos del público, que debe tener la competencia comunicacional para ver los mecanismos de hegemonía, los filhotismos y la erosión del discurso de los coroneles a lo largo del film.

Esta situación compleja expone los límites de la edición compartida. Como antropólogo no me aparto de mi perspectiva crítica y no quiero al *coronel* en la mesa de edición.

Como antropólogos, nuestra comunidad de comunicación inter-pares debe prevalecer. La reciprocidad es compleja: tanto permite empoderar al subalterno como erosionar al poderoso.

Cuando encendemos la cámara lo que registramos son performances que, en el sentido de Turner, involucran retrospección y reflexión, un pasado, una historia. Hablamos de tradición cultural y no de cultura, como una opción teórica. Tradición nos remite a “visión de mundo”, a la *weltanschauung* de Dilthey (TURNER, 1988, p. 48). Una visión de mundo dinámica es sometida a constante revisión, es mutable, expresa una experiencia colectiva plasmada en performances. La visión de mundo se presenta como la cristalización de la experiencia común, heredada de formas y simbolismos culturales sorprendentes o vigorosos, impregnados de *orexis* (sentimiento y voluntad) más que de razón (TURNER, 1988). El hombre como animal actuante, este *homo performáticus*, opera en un contexto social, la reflexión es plural.

Conclusión. Antropologia assenyat

Esta conferencia en la Universidad de Barcelona permitió presentar a los colegas mis trabajos y reflexiones sobre aprendizajes en el área de antropología visual. Al reflexionar sobre las experiencias, nos posicionamos también sobre cuestiones de fondo, como la idea de ciencia positivista en contrapunto con la idea humanista, preocupada por la comprensión del otro y no por la predicción. Este desplazamiento del eje nos coloca en una perspectiva que deja de lado la preocupación por un saber universal, ahistórico y objetivo y nos ubica en aquella que considera ese saber históricamente construido,

en el interior de una tradición cultural. En este cambio de eje, la objetividad da lugar a la intersubjetividad. En el caso de la antropología, esta intersubjetividad se desdobra: por un lado está la intersubjetividad al interior de la comunidad de investigadores, pero al mismo tiempo hay una intersubjetividad con el grupo con el que trabajamos. Esta perspectiva de doble intersubjetividad está contenida en la perspectiva de la antropología como arte de la traducción cultural. Una traducción que puede apropiarse de los medios audiovisuales no como forma de registro objetivo sino como herramienta para la construcción de una relación intersubjetiva.

Al reflexionar sobre las experiencias de traducción intercultural que realicé como antropólogo señalamos también una crítica al peso referencial del discurso, a las entrevistas, para llamar la atención respecto de las performances realizadas frente a las cámaras. Las entrevistas son importantes como puerta de entrada; sin embargo, como ya señale anteriormente, pueden también ser pensadas como rituales. No debemos olvidar que los rituales son, antes que nada, poderosos aparatos de comunicación. Son los rituales los que construyen esa sensación de perspectiva compartida.

Pensar la antropología visual como tradición académica nos remite a las experiencias realizadas por Jean Rouch, y los principios metodológicos de la cámara participante y de la edición compartida para transformar la cámara en herramienta de investigación. Estos principios pueden y deben ser aplicados siempre que sea posible en el trabajo de campo. La aplicación de estos principios en una investigación de mediano o largo plazo permite que el grupo se apropie de los medios audiovisuales, e introduce una dimensión reflexiva que difícilmente se logra en el trabajo escrito académico. La

antropología visual es, sin dudas, una herramienta importante para la construcción de una antropología compartida y puede fortalecer, directa e indirectamente, a los grupos que participan de la investigación.

Volvemos aquí al doble carácter interpretativo de la antropología como traducción cultural. En la investigación no debemos perder de vista que la comunidad interpretativa a la que va dirigido el producto de la investigación es la comunidad inter-pares, los investigadores que juzgarán pertinente o no el producto de nuestro trabajo. En este sentido, no podemos asumir una posición ingenua, confiando píamente en las declaraciones de los informantes. Las palabras mienten, y como antropólogos debemos estar atentos a las performances que son un poderoso aparato comunicacional. Lo que captamos cuando encendemos la cámara es la performance, la actuación, que no es necesariamente verdadera ni falsa. Ella puede o no ser eficaz, y quien juzga la eficacia de la performance es el público.

Cuando Cardoso de Oliveira (2006) realizó su trabajo de campo en Barcelona hizo un análisis de las identidades en el modelo de identidades contrastivas, pero también analizó la catalanidad como tradición cultural. Al abordar estos aspectos se centró en un término de difícil traducción que desde su perspectiva resume ese carácter catalán: *seny*. En síntesis: la subjetividad, como base de la agencia permite introducir cuestiones culturales, históricas y afectivas. En ese sentido nos permite vincular aspectos que desarrollaremos con nuestros datos. Por ejemplo, vincular lo que en el colegio llamamos el *sentido* conferido por los actores al vínculo escuela y familia –percepciones y emociones– con la capacidad de política y acción sobre ese vínculo (agencia). Por otra parte, nos permite inscribir esa agencia en dimensiones subjetivas (imaginarios

como los de *comunidad educativa, nosotros y ellos* y la cultura escolar, etc.). Esas dimensiones subjetivas no flotan en el vacío, sino que son estructuras de sentimiento historizadas y culturales. es esa forma de ser de los catalanes, irónica, desconfiada, un tanto cerrada, que puede ser varias cosas pero nunca ingenua. Parfraseando a Roberto Cardoso de Oliveira, a partir de estas experiencias prácticas con la antropología visual proponer pensar una *antropologia assenyat*.

Bibliografia

ALVAREZ, Gabriel Omar. *Amazônia Cidadã*. Previdência rural e populações tradicionais da região norte do Brasil. Brasília: Ministério da Previdência e Assistência Social, 2002. v. 1. (Coleção Previdência Social – Série especial).

_____. *Etno-políticas Sateré-Mawé: da moral tradicional à ética transnacional – projeto de pesquisa*, PRODOC-DAN/UnB. Brasília: mimeo, 2003.

_____. *Sateré-Mawé: do movimento social à política local*. Brasília: Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 2004. (Série Antropologia, n. 366). Disponible en: <<http://www.unb.br/ics/dan/Serie366empdf.pdf>>. Acceso en: 6 junio 2014.

_____. *O ritual da Tocandira entre os Sateré-Mawé: aspectos simbólicos do Waumat*. Brasília: Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 2005. (Série Antropologia, n. 369). Disponible en: <<http://www.unb.br/ics/dan/Serie369empdf.pdf>>. Acceso en: 7 junio 2014.

_____. *Tradições Negras, Políticas Brancas: previdência social e populações afro-brasileiras*. Brasília: Ministério da Previdência Social, 2006a. v. 2. (Coleção Previdência Social – Série especial).

_____. *A institucionalização da Antropologia em Brasília*. Brasília, 2006b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4iunWnza3rs>>. Acesso em: 6 junho 2014.

_____. *Pós-Dradiviano: parentesco e ritual*. Sistema de parentesco e rituais de afinabilidade entre os Sateré-Mawé. Brasília: Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 2006c. (Série Antropologia, n. 403). Disponível em: <<http://www.unb.br/ics/dan/Serie403empdf.pdf>>. Acesso em: 6 junho 2014.

_____. Aspectos simbólicos do waumat: o ritual da Tocandira entre os Sateré-Mawé. In: CABRAL, Ana Suelly Arruda Câmara; RODRIGUES, Aryon Dall’Igna (Org.). *Línguas e Culturas Tupi*. Campinas: Curt Nimuendajú; Brasília: LALI/UnB, 2007. v. 1.

_____. *Os Terena e outros temas*. A antropologia de Roberto Cardoso de Oliveira. (DVD) Brasília: ABA, 2008a.

_____. *Os Suruí, parentesco e cosmologia Tupi*. A trajetória de Roque de Barros Laraia. (DVD) Brasília: ABA, 2008b.

_____. *A experiência etnográfica*. Julio Cezar Melatti. (DVD). Brasília: ABA, 2008c.

_____. *Satereria: Tradição e Política Sateré- Mawé*. Manaus: Ed. Valer, 2009.

AUSTRALIA SCREEM. *Torres Strait Islanders (1898)*. Disponível em: <<http://aso.gov.au/titles/historical/torres-strait-islanders/notes/>>. Acesso em: 15 junho 2014.

BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia (Rito Nagô)*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1961.

BATESON, Gregory; MEAD, Margaret. *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York: Academy of Sciences, 1942.

BOAS, Franz Uri. Um ano entre os Esquimó. In: STOCKING JR., George W. (Org.). *Franz Boas: a formação da Antropologia Americana (1883-1911)*. Rio de Janeiro: Contraponto; UFRJ, 2004. p. 67-80.

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

_____. *O trabalho do antropólogo*. São Paulo: Editora Unesp; Brasília: Paralelo 15, 1998.

_____. *Caminhos da Identidade*. São Paulo: Editora Unesp; Brasília: Paralelo 15, 2006.

_____. *Antropología y Hermenéutica*. 3 nov. 2010. [Vídeo]. (8 min 44 s). <<https://vimeo.com/16463163>>. Acesso em: 5 junho 2014.

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

CHRONIQUE d'un été. Dirección: Jean Rouch; Edgar Morin. Elenco: Angelo, Régis Debray, Jacques. Distribución: Domaine cinema. Formato original: 16 mm. [Vídeo]. Francia, 1960 (90 min). Disponible en: <<https://vimeo.com/54909410>>. Acceso en: 6 junio 2014.

COLLEYN, Jean-Paul. Entrevista. Jean Rouch, 54 anos sem tripé. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 65-74, 1995.

CORONÉIS, enxadadas e pontes. 10 mar. 2014. [Vídeo]. (36 min 13 s). Disponible en: <<https://vimeo.com/88676220>>. Acceso en: 5 junio 2014.

DZIGA Vertov. Dirección: *Kino-Glaz*. URSS, 1924. [Vídeo]. (73 min). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Zy_TK0SyQeY>. Acceso en: 13 junio 2014.

EVANS-PRITCHARD, Edward E. *Antropologia Social*. Lisboa: Edições 70, 1985.

FIGUEROA, Alba Lucy Giraldo. *Guerriers de l'écriture et commerçants du monde enchanté: historie, identité et traitement du mal chez les Sateré-Mawé (Amazonie central, Brésil)*. 1997. Tesis (Doctorado en Sciences Sociales) – Ecole de Hautes Etudes em Sciences Sociales, Paris, 1997.

NANOOK of the North. Dirección: Robert Flaherty. Intérpretes: Allakariallak; Nyla Cunayou. Estados Unidos; Francia, 1922 (79 min).

KUHN, Thomas S. *A Estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

LA CHASSE au Lion à l'arc. Dirección: Jean Rouch. Producción: Les Films de la Pléiade. 16/35 mm. Francia, 1965a (80 min).

LES MAÎTRES fous. Dirección: Jean Rouch. Producción/ Distribución: Les Films de la Pléiade. 16/35 mm [Vídeo]. Francia, 1955 (27 min). Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=z2jG3rQ0MNA>>. Acceso en: 7 junio 2014.

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

LEVÍ-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

LIBRARI SERVICES. *Malinowski*. [s. d.]. Disponible en: <<http://archives.lse.ac.uk/TreeBrowse.aspx?src=CalmView.Catalog&field=RefNo&key=MALINOWSKI/3>>. Acceso en: 7 junio 2014.

LOIZOS, Peter. A inovação no Filme etnográfico (1955-1985). *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 55-64, 1995.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva – Uma categoria do Espírito Humano: a noção de pessoa, a de Eu. In: _____. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosacnaify, 2003. p. 369-397.

MOI, un noir. Dirección: Jean Rouch. Producción. Les Films de la Pléiade. 16/35 mm. [Vídeo]. Francia, 1959 (73 min). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=_jJspPtRmkQ>. Acceso en: 7 junio 2014.

NUNES LEAL, Victor [1949]. *Coronelismo, Enxada e Voto* – O município e o regime representativo no Brasil. São Paulo: Alfa ômega, 1975.

PEREIRA, Nunes. *Os índios Maues*. Manaus: Valer Editora, 2003.

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

PETIT à Petit. Dirección: Jean Rouch. Producción/Distribución: Les Films de la Pléiade Coproducción: CNRS Niger, CFE. 16/35 mm. [Vídeo]. Francia, 1965b (91 min). Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=CtbeFfzE7I>>. Acceso en: 8 junio 2014.

PIAULT, Marc Henri. *Antropologie et cinéma*. Paris: Nathan, 2000.

PINNEY, Christopher. A história paralela da Antropologia e da fotografia. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 29-52, 1996.

RIBEIRO, José da Silva. Jean Rouch, Filme etnográfico e Antropologia Visual. *Doc On-line*, n. 3, p. 6-54, dez. 2007. Disponible en: <http://www.doc.ubi.pt/03/artigo_jose_ribeiro.pdf>. Acceso en: 6 junio 2014.

ROUCH, Jean. O comentário improvisado na imagem. Entrevista com Jean Rouch. In: FRANCE, Claudine de (Org.). *Do filme etnográfico à antropologia filmica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000. p. 1-42.

SAMAIN, Etienne. Ver e dizer na Tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 23-60, jul./set. 1995. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/ppgas/ha/pdf/n2/HA-v1n2a04.pdf>>. Acesso em: 4 junho 2014.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nãgó e a Morte* – Páde, Àsèsè e culto Égun na Bahia. Petrópolis: Vozes, 1990.

SOUTHERN SUDAN. *Evans-Pritchard*. [s. d.]. Disponível em: <http://southernsudan.prm.ox.ac.uk/quick_search.php?q=evans+pritchard&db_choice=photos&go=search>. Acesso em: 5 junho 2014.

STOLLER, Paul. Artaud, Rouch, and the cinema of cruelty. In: LUCIEN, Taylor (Ed.). *Visualizing Theory* – Selected essays from V.A.R. 1990-1994. New York: Routledge, 1994. p. 84-98.

SZTUTMAN, Renato. Imagens Perigosas: a possessão e a gênese do cinema de Jean Rouch. *Cadernos de Campo*, n. 13, p. 115-124, 2005. <http://www.fflch.usp.br/da/cadcampo/ed_ant/revistas_completas/13.pdf>. Acesso em: 5 junho 2014.

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

THE BRITISH MUSEUM. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?people=39331&peoA=39331-2-8>. Acesso em: 10 junho 2014.

TOIRÓ, toriró, toiró... Vamos juntos trabalhar. Política Sateré-Mawé. 12 set. 2013. [Vídeo]. (59 min 11 s). Disponível

em: <<https://vimeo.com/74398008>>. Acceso en: 7 junio 2014.

3 INTERPRETAÇÕES. Os cantos do ritual da tucandira. 1 jun. 2011. [Vídeo]. (52 min 7 s). Disponible em: <<https://vimeo.com/24517568>>. Acceso en: 7 junio 2014.

TURNER, Victor Witter. *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca, London: Cornell University Press, 1974.

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

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

_____. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

ROUBAR A ALMA – OU AS DIFICULDADES DA RESTITUIÇÃO¹

*Carmen Silvia de Moraes Rial*²

Introdução

Restituição é um termo novo no vocabulário da Antropologia Audiovisual brasileira. Como tantos outros conceitos que ingressaram no nosso repertório acadêmico, traduzimos *restituição* – no caso, do francês, *restitution*. Restituir, devolver. Embora a palavra seja nova, a ideia não o é. Há muito tempo, os antropólogos³ que se interessaram pelo audiovisual no país refletiram em torno da devolução de seus produtos, mas o fizeram através de outra categoria, *compartilhamento*. Quem examinar os textos escritos há alguns anos, dificilmente encontrará *restituição*, mas é altamente provável que se depare com reflexões em torno da “Antropologia *Compartilhada*”. Devolver as imagens aos protagonistas das imagens, e, também, – se

¹ Agradeço à CAPES e ao CNPq pelos financiamentos que tornaram possíveis as pesquisas às quais me refiro neste artigo. Artigo anteriormente publicado em: RIAL, Carmen Silvia de Moraes. Roubar a alma: ou as dificuldades da restituição. Tessituras, Pelotas, v. 2, n. 2, p.201-212, jul./dez. 2014

² Departamento de Antropologia, UFSC.

³ Ao longo do texto, usei palavras no masculino e no feminino intercaladamente. Elas podem ser convertidas para um ou outro gênero.

possível – construir as imagens juntamente com eles estava no centro da ideia da Antropologia Compartilhada, remetendo a processos heurísticos e práticas de pesquisa que evocavam, de modos diferentes, ao menos dois grandes mestres do passado: Robert Flaherty e Jean Rouch. Ensinávamos aos estudantes os procedimentos de uma Antropologia Compartilhada, usando como exemplo *Nanook of the North*⁴, explicando o quanto o filme era devedor das Inuit, que assistiam os “*rushes*” tão logo eram revelados por Flaherty, passando um *feedback* e sugerindo novas cenas. Toda uma nova ética na relação antropológico-pesquisado (dialógica) estava subentendida ali, antecipando, em décadas, as propostas dos pós-modernos norte-americanos. Todavia, por mais que louvássemos esse procedimento como vanguardista, não podíamos deixar de mostrar sua “outra face”. Apontávamos os limites deste compartilhar: os “Inuit de Nanook” pouco viram acerca dos ganhos do filme, embora tenham sido corresponsáveis por partes do “roteiro” (indicando cenas, como as da caçada do urso) e por muito mais do que isso (já que, como Flaherty reconhecia, teria tido dificuldades em se localizar e sobreviver no Ártico sem seus saberes). Sucesso de bilheteria desde o seu lançamento, o filme *Nanook of the North* trouxe glória e dinheiro ao seu diretor. E o modo oposto em que, posteriormente, morreram Flaherty e o protagonista de Nanook bem demonstra a enorme distância entre um e outro – enquanto o cineasta faleceu em um acidente a bordo de um automóvel de luxo adquirido com os lucros do filme, o Inuit-caçador que protagonizou Nanook morreu de fome.

Um compartilhamento mais justo parece ter conseguido Jean Rouch com os seus interlocutores africanos, que

⁴ Documentário, produzido por Estados Unidos e França, em 1922, com direção de Robert Flaherty.

inventaram personagens, improvisaram falas e conduziram as narrativas em mais de um caso. Rouch soube reconhecer isso, atribuindo aso personagens um surpreendente *status* de coautores em alguns dos seus filmes, criando uma sociedade e repartindo as gratificações financeiras. Mesmo que poucos tenham repetido a fórmula radical proposta por Rouch, seus procedimentos, sem dúvida, foram decisivos para outras maneiras de se praticar uma Antropologia Compartilhada na Antropologia Audiovisual, aprofundada no trabalho de MacDougall.

E *restituição*? Para as francesas que se inserem na Antropologia Audiovisual (mas não apenas estas, já que o termo é popular entre antropólogos de modo geral), a categoria tem dois sentidos: “devolver as imagens”, como fizeram Flaherty, Rouch, MacDougall e tantos outros; mas, também, o de “divulgação dos resultados da pesquisa” – o que, entre nós, era (e é) contido na palavra *extensão* ou na ideia de *além-muros*.

Restituir significando Extensão

Como sabemos, a Extensão é parte das obrigações de todos os professores nas Universidades Federais brasileiras (junto com o Ensino e a Pesquisa) – e isso ao contrário do que ocorre em outros países, como a França ou nos Estados Unidos. Na França, que apenas recentemente uniu institucionalmente a pesquisa e ensino, pois antes estas atividades podiam ou não ser realizadas concomitantemente por um professor/pesquisador, a extensão/*restitution* é alvo de grandes reflexões⁵. Algumas

⁵ Ver “Colloque International Ethnographies Plurielles IV. Restitution et diffusion des données d’enquête Université de Bourgogne” (ZONABEND, 2014).

apontam para o caminho de sua idealização, transformando a devolução em uma obrigação ética do pesquisador, outras expressam profundas desconfianças⁶. Restituição aqui engloba o compartilhamento, sem ser dele sinônimo. Devolve-se aos interlocutores da pesquisa, mas não apenas a eles, pois o termo restituição se aplica, também, às entrevistas a jornais ou televisões, aos artigos de divulgação, às palestras a um público não acadêmico. Por razões que não “valem a pena” explorar aqui, mas que pude observar ao longo dos anos que vivi no país, os intelectuais na França têm muito maior resistência ao contato com a mídia do que os brasileiros⁷. A atuação dos acadêmicos

⁶ Como é o caso de Françoise Zonabend, conforme podemos confirmar na palestra proferida no Colóquio de Dijon, em 2014 (evento referido na nota precedente).

⁷ Conforme escrevi em outro lugar: “Não há novidade nesta negação da imagem”. *“L’image est la folle de la raison”*, dizia Sartre. O movimento anti-imagem tem suas raízes em Platão, segue na Idade Média, com os iconoclastas, e a polêmica em torno da reprodução ou não de imagens sacras. Lyotard (1986), citando Êxodo 2,4 – “Não esculpirás imagem” –, considera a passagem como sendo a mais sublime da Bíblia, pois proíbe qualquer representação do absoluto. Ele a aproxima dos axiomas da estética da vanguarda da pintura (portanto, moderna), que fará ver o invisível sem representá-lo ou, nas palavras de Lyotard: “como pintura esta estética ‘apresentará’, sem dúvida, algo, mas o fará negativamente, evitará pois a figuração ou a representação. Será ‘branca’ como um quadro de Malevitch. Fará ver, na medida em que proíbe de ver; procurará prazer, dando dor”. A pós-modernidade, ao contrário, recupera a força dos ícones: sua retórica passa do convencimento à sedução, da argumentação à imagem. Para Maffesoli (1985, 1987, 1990), a televisão é vista como o exemplo máximo da imagem, como tendo uma função agregadora. Contrapondo-se a McLuhan (1969) e a Maffesoli, Umberto Eco (1989) diz que nós não vivemos absolutamente na idade da imagem: voltamos à época da escrita, com o computador, o videotexto, a conferência televisionada, na qual as informações são transmitidas por intermédio da tela: uma época de uma nova alfabetização. E prediz que a maior parte do que veremos pela tela nos próximos anos será palavra escrita e não imagem, uma palavra que deverá ser lida a uma velocidade acelerada. Para Eco, estamos vivendo esse processo de re-alfabetização, mesmo que as novas letras deste alfabeto possam parecer “sem alma” aos intelectuais: “*dir, park, copy, delete*” (RIAL, 1989, p. 37).

que frequentam os programas de televisão e buscam estar nas páginas dos jornais e revistas é vista com enorme reticência – e até preconceito – por grande parte dos seus colegas, como se estivessem “espetacularizando suas ideias”. Bourdieu (1996), em *Sur la télévision*, chegou a criar um termo pejorativo para designá-los: “*fast-thinkers*”, os pensadores-rápidos, capazes de opinar sobre tudo e qualquer coisa.

Como *restituir* – no sentido de divulgar – sem passar pelos meios de comunicação de massa? E vale fazê-lo, correndo o risco de ver suas ideias, no melhor dos casos, retiradas do contexto e banalizadas, ou pior, podendo acabar em um tribunal – como no caso que Zonabend (2014), que nos conta sobre a “quebra” do anonimato de seus interlocutores de Minot, mantidos no anonimato nos livros que ela e Yvonne Verdie, Tina Jolas e Marie-Claude Pingaud⁸ escreveram, mas que tiveram suas identidades reveladas por uma jornalista menos consciente das implicações desta revelação? O dilema é confrontado pelas antropólogas francesas hoje, não apenas no audiovisual mas especialmente nele.

A situação e os riscos não variam muito “deste lado do Atlântico”, onde os pesquisadores também são constantemente assediados pela mídia e, muitas vezes, veem suas declarações serem distorcidas. O preconceito entre os colegas, porém, não parece ser da mesma ordem. Há antropólogos conhecidos que escrevem regularmente para jornais (como Roberto Da Matta) ou em *blogs* jornalísticos (como Yvonne Maggie), e esse tipo de trabalho tem tido boa repercussão no campo acadêmico.

A *restituição* no sentido de divulgação é, não apenas bem-vista, como é, também, uma das obrigações dos professores,

⁸ Zonabend, 1980 e Zonabend et al., 1990.

pelo menos dos que integram o quadro dos departamentos de universidades federais, que preconizam a tripla atuação dos docentes: pesquisa, ensino e extensão (a administração costuma ficar de fora, embora também seja uma “quase obrigação” assumir, em algum momento da carreira, cargos administrativos). Ainda que faça parte de suas tarefas, a divulgação sempre teve um papel menor diante da Pesquisa e do Ensino.

Os trabalhos de Extensão historicamente têm sido pouco valorizados na *audit cultur* (cultura da avaliação) – seus resultados recebem pontuações menores comparados aos da Pesquisa ou Ensino. Por exemplo, uma entrevista em uma rádio, por mais que seja ouvida por milhões de pessoas, receberá poucos pontos no relatório da CAPES, bem menos do que um artigo em periódico acadêmico, ainda que este seja “*qualificado*” como local.

É possível que isso venha a se modificar nos próximos anos. Recentemente, o CNPq iniciou um processo de alterar esse quadro, passando a incentivar as ações de extensão através de notação própria no Currículo Lattes.

Voltemos ao significado do termo: no Brasil, Extensão significa transmitir a um grande público os resultados de uma pesquisa, ou a expertise sobre um determinado assunto. Isso pode ser feito tanto por meio de um pôster em feiras promovidas pelas universidades uma vez por ano, quanto pela ocupação de espaços na mídia, por filmes na internet, por palestras ou filmes abertos ao público, além de diversas outras maneiras. Espera-se, com essa forma particular de restituir o conhecimento, contribuir para uma melhora do social.

E tem-se obtido resultados positivos. Uma característica particular da academia brasileira, e que tem chamado a atenção de outras Antropologias, é nossa capacidade de impactar no espaço público com nossas pesquisas, influenciando políticas

governamentais, legislações, ações de agentes públicos em diferentes esferas⁹.

Essa é uma forma de relação com o conhecimento democrático, e que tem se aprofundado, paralelamente à internacionalização do conhecimento acadêmico, que é um grande objetivo posto pelas instituições financiadoras no país. Desenvolver-se para fora, visando a um público estrangeiro, é um objetivo louvável, assim como também o é o espalhar o conhecimento para um público de fora da academia (não uso “extramuros”, pois raramente a universidade os tem).

Isso posto, e reconhecendo a importância de se pensar a restituição no seu significado de extensão, devo alertar o leitor de que não trataremos dela aqui. Vamos no centrar na segunda acepção do termo *restituição* na Antropologia, que é o de uma Antropologia Compartilhada com os interlocutores, ou seja, com a devolução da pesquisa aos que a tornaram possível¹⁰.

Restituir significando devolver

Restituir seria, então, retornar os dados retirados sob outra forma – de um artigo, um filme etc. Foram retirados

⁹ Apenas para lembrar exemplos recentes relacionados às relações de gênero: a Lei Maria da Penha (Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006 (BRASIL, 2006) assim como a aprovação da união estável homoafetiva no país – como estabelece a Resolução nº 175, de 14 de maio de 2013, aprovada durante a 169ª Sessão Plenária do Conselho Nacional de Justiça –, foram resultados de ideias feministas que emanaram, na sua grande parte, da Academia, transbordando e impactando os movimentos sociais, e deles, os agentes formadores de políticas públicas e os legisladores.

¹⁰ Haveria, ainda, outra acepção, muito presente hoje na área de Patrimônio e Museus, a qual que trata do retorno dos objetos retirados dos grupos estudados e mantidos em instituições museais. Não tratarei aqui desta forma de restituição (dos objetos ou de seus clones ou imagens), visto que o tema já tem sido bastante estudado.

de conversar ou entrevistas, e voltam sob uma roupagem antropológica. Todavia, o que eu gostaria de defender aqui é a impossibilidade desta restituição.

Assim como um mesmo leitor não lê o mesmo livro duas vezes, pode-se oferecer de volta às falas, mas elas já não serão as mesmas – portanto, não serão “res-tituídas”. E não apenas porque as águas do rio não cessam de mudar, mas porque o artigo ou o filme serão percebidos de um modo que não dominamos e que podem ter pouca relação com o que foi antropológicamente realizado. Tomo um exemplo: o filme “Djero encontra Iketut em Bali”¹¹ (RIAL; GROSSI, 2011). O filme resultou de um feliz acidente: fomos até o vilarejo onde George Bateson e Margareth Mead fizeram uma pesquisa, a qual resultou no livro *Balinese Character*¹²; e, por um feliz acaso, encontramos um dos balineses que tinham sido “pesquisados”. Destaco o seguinte trecho do diálogo:

“ – *Você conheceu a estrangeira?* – *Perguntou em balinês Djero, nosso motorista, para um senhor que lhe pareceu ser o mais velho em uma concentração de pessoas na rua.*
– *Sim, Margareth.* – *respondeu Iketut, sem hesitar.*
(informação verbal).

E nos levou à sua casa, para ver o livro que Mead tinha lhe presenteado em sua última visita à *Desa Bayung Guede*, nos início dos anos 1960, e que Iketut guardava, com todo o cuidado, enrolado em um saco plástico. A dedicatória do livro dizia “o bebê que eu vi nascer”; mas, como ele explicou, sua foto não estava no livro, apenas a dos seus amigos, que ele

¹¹ Acessível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=f6ZeKYRaLxI>>.

¹² Ver Bateson e Mead, 1985.

nomeava ao apontar para as páginas viradas com interesse por Djero, repetindo “estão todos mortos... Todos mortos”. Mead havia visitado a escola onde estavam os seus amigos, mas foi para Iketut que ela dedicou o livro – possivelmente por ter sido amiga da mãe de Iketut, acompanhado a gravidez dela e filmado o nascimento deste.

Dado o exposto, percebemos que ali estávamos diante de um caso paradigmático de restituição: a antropóloga que retorna ao local de pesquisa com o resultado da pesquisa – no referido caso, nada menos do que o livro considerado fundador da Antropologia Visual. Nós olhávamos para as fotos dos gestos cotidianos, das relações entre pais e filhos, mães e filhos e filhas, e víamos expressões que captavam o *ethos* balinês, tal como Bateson e Mead intencionaram. Mas Iketut? O que ele percebia na obra preciosamente preservada da umidade e insetos do vilarejo incrustado nas montanhas, não muito distante da turística capital de Bali? Para Iketut, tratava-se de um livro de recordação, dos amigos que estavam “todos mortos”, e que ele nomeava um a um ao folhar as páginas. *Balinese Character*, para ele, era um álbum de família, capaz de emocionar e trazer recordações do mesmo modo que nossos (LEITE, 2001)¹³.

O gesto de Mead em trazer e doar *Balinese Character* – eticamente irreparável e elogiável sob muitos pontos de vista, entre os quais o de uma Antropologia que preconiza o compartilhamento e a restituição – não pode, no entanto, ser tomado como restituição. Margaret Mead devolveu *Balinese Character*; afinal, segundo o ponto de vista dessa pesquisadora, tratava-se de uma restituição. Porém, Iketut recebeu um “álbum de fotografias”, não a pesquisa de Bateson e Mead, não *Balinese Character* (BATESON; MEAD, 1985).

¹³ Refere-se ao livro “Retratos de Família: leitura da fotografia histórica”.

Seria possível poderia pensar, a partir desse exemplo, que a restituição é uma impossibilidade quando é grande a “distância cultural” (para usar termos de Mead), como entre os antropólogos e os moradores de Bayun Gedé. Talvez fosse possível restituir em casos em que os antropólogos e pesquisados experienciassem uma distância menor. Quem sabe se outro antropólogo tivesse sido pesquisado recebesse *Balinese Character* como *Balinese Character?* (BATESON; MEAD, 1985). Sem dúvida, isso parece mais do que provável. No entanto, não se deve pensar que esta restituição ocorre sem problemas.

Nesse sentido, recorro ao relato de outra experiência. Quando terminamos de editar “*Maus segundo suas alunas*”¹⁴ (RIAL; GROSSI, 2012), quisemos restituir o filme e obter o aval das entrevistadas antes de exibi-lo. Na ocasião, apenas uma das três protagonistas do filme, Germaine Tillion, ainda estava viva, e passando o verão na sua agradável morada no interior da Bretanha, em Plouhinec – e abriu suas portas a visitantes, em setembro de 2014, por iniciativa da Associação Germaine Tillion. Para que ela pudesse ver o filme, teríamos de ir até lá ou esperar mais um ano, até que retornássemos à França. Fomos, então, à Bretanha, alugando um carro na estação de trem, pois não havia transporte público até sua casa. Com a generosidade de sempre, ela ofereceu nos hospedar, mas o filme não lhe parecia interessar muito. Entendi o porquê mais tarde, durante uma conversa em que Miriam disse tê-la ouvido em um programa de rádio com Jacques Derrida e Hélène de Cixous, e Tillion, ocasião em que respondeu: “ah... De fato, os dois vieram tomar um chá e conversar comigo numa tarde. Foi muito agradável!”. Para ela, o encontro foi

¹⁴ Ver Maus e Grossi, 2012.

com eles, o programa de rádio, ela nem se lembrava de que tinha sido realizado.

De qualquer modo, conseguimos saber, com antecedência, que, sim, Germaine Tillion tinha uma televisão na casa da Bretanha, mas não um aparelho de VHS. “*Pas de problème!*”, pensei: levaremos um aparelho de VHS. Fizemos uma estratégica parada em Auray, a cidadezinha mais próxima, e depois de algumas indagações, localizamos uma loja que vendia e alugava aparelhos de VHS. Para evitar problemas de conexão, tomei o cuidado de alugar diferentes cabos, todos os disponíveis, de modo a garantir que um deles se ajustasse ao aparelho de TV de Tillion. Ficamos de devolver na segunda-feira, já que era um sábado. E desembarcamos na casa da nossa “informante”, com o aparelho de VHS, todos os cabos possíveis por precaução e o filme sob o braço, para realizar o que considerávamos nossa obrigação ética: conseguir sua aprovação antes de divulgarmos o resultado na pesquisa. Como era de esperar pelas conversas anteriores, Germaine não parecia muito interessada em ver o filme – ao contrário de Denise Paulme, por exemplo, que, em uma das visitas, pediu à Miriam a cópia de uma entrevista que tinha dado para a rádio *France Culture* – pois a emissora demandava 100 euros para a sua disponibilização, ou seja, estações de rádio, mesmo as subvencionadas pelo Estado como é o caso, restituem mediante pagamento.

Mas voltemos a Tillion. Quando, ao final da tarde, finalmente conseguimos convencê-la a assistir o filme, e retirei aparelhos e cabos da sacola... Tivemos uma surpresa e decepção. A televisão era de um modelo tão antigo, que não possuía entrada adequada. Tinha sido fabricada antes da invenção dos aparelhos de VHS!

Conclusão (ou melhor, moral da história): a restituição, em alguns casos, implica diferenças geracionais, e estas podem significar questões técnicas bastante risíveis.

Assim, para terminar o caso da restituição do filme “*Mauss segundo suas alunas*”, no ano seguinte, conseguimos que Madame Tillion, finalmente, assistisse ao filme: levamos um computador, que foi colocado na mesa de comer da sala da sua casa em Meudon. Germaine Tillion o viu, comentando certas passagens, como se estivesse conversando com as outras protagonistas: “*C’est bien ça*”, “*Oui, tout a fait*”. E, ao final, para nosso alívio (pois o filme já havia sido projetado), deu seu veredito: “É muito bom o que vocês fizeram! É... (pausou buscando as palavras) Como um livro”.

“Como um livro”. Sem contar com um grande repertório de filmes, como o que tínhamos feito, ela foi buscar, no que conhecia (o dos livros), um lugar para situar o filme, muito embora ela tenha sido a “grande mão” por trás de um dos dois mais importantes filmes sobre campos de concentração da II Guerra Mundial, o *Nuit et brouillard*¹⁵, de Alain Resnais, com base no seu livro *Ravensbrück*¹⁶.

Se essas experiências apontam dificuldades pela ausência de um repertório comum, ainda assim estão longe dos mal-entendidos que enfrentei em outra pesquisa, entre pescadores/agricultores e seus descendentes em bairro da Ilha de Santa Catarina¹⁷.

Devo mencionar dois episódios sobre a pesquisa denominada “*Mar-de-dentro: a transformação do espaço social na Lagoa da Conceição*”. O primeiro episódio foi a visita que recebi

¹⁵ “Noite e Neblina”, um curta-metragem produzido na França.

¹⁶ Acessível em: <http://www.wat.tv/video/nuit-brouillard-2-film-alain-2yez5_2fqh_.html>.

¹⁷ Ver Rial, 1988.

de meus interlocutores durante a passagem de uma bandeira do Divino. Como visitava regularmente a casa de pescadores/agricultores, achei que era hora de tê-los também na minha, não analisando que as reproduções de pinturas de quadros que eu tinha em minha sala, alguns com nus, estavam longe das reproduções de santos e santas que fotografara em suas casas, e que poderiam “prejudicar” a visita. Na verdade, eles somente tiveram olhos para os nus nos quadros. E eu, constrangida, então, me “dei conta” da existência dos quadros – que foram retirados dali para sempre e deslocados para lugares menos públicos (RIAL, 1988). Além disso, outro momento foi mais dramático. Convidei alguns estudantes a me acompanharem em uma visita à matriarca de uma família que vivia em um grande sítio em um lugar isolado. Embora em área urbana, não era possível acesso por automóvel. Lá havia um engenho de farinha, tocado pela força de bois. Estávamos em um grupo de uns dez pessoas, conversamos com a matriarca, aceitamos o café. Os estudantes fotografaram e gravaram a visita, registrando a casa, o engenho, o pátio e a roça, em um exercício de pesquisa coletiva bastante produtivo. Passados dois meses, tornei a visitá-la, mas a encontrei muito irritada comigo: *“você trouxe aqueles funcionários da Prefeitura, e eles vieram, fotografaram tudo, e aumentaram o IPTU¹⁸ em seguida”*.

Considerações finais

Dar novamente, restituir, é um exercício bastante complicado. Pode-se (e deve-se) tentá-lo, mas sabendo que o que se dá nunca é o mesmo que se recebe. Acho que foi Lacan que

¹⁸ Imposto Predial e Territorial Urbano.

disse isto, de um modo mais convincente, em uma frase mais ou menos assim: “sou responsável pelo que digo, mas não pelo que você escuta”, a qual poderíamos transformar em “sou responsável pelo que dou, mas não pelo que é recebido”.

Dessa forma, a restituição é possível quando os participantes da troca compartilham a mesma enciclopédia, como foi o caso com Tillion – e ainda assim... Entre muitos, em muitos lugares, ser fotografado não é um ato anódino. Alguns falam até em “roubo da alma”. Há um pouco disso em cada pesquisa que realizamos, com ou sem imagens. É muito de ilusão na esperança de que a *restituição* da pesquisa devolva a alma roubada.

Referências

BATESON, Gregory; MEAD, Margaret. *Balinese Character: a Photographic Analysis*. New York: New York Academy of Sciences, 1985.

BOURDIEU, Pierre. *Sur la télévision*. Paris: Liber; Raisons d’agir, 1996.

LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de Família: leitura da fotografia histórica*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2001.

NANOOK of the North. Direção: Robert Flaherty. Intérpretes: Allakariallak; Nyla Cunayou. Produção: Robert J. Flaherty. Estados Unidos; França, 1922. (65 min).

NUIT et brouillard. Direção: Alain Resnais. Elenco: Michel Bouquet (narração). Roteiro: Jean Cayrol, Chris Marker. Música: Hanns Eisler. Fotografia: Sacha Vierny, Ghislain Cloquet,

Constantine Makris. Produção: Argos Films. França, 1955 (32 min).

RIAL, Carmen. 1988. *Mar-de-dentro: a transformação do espaço social na Lagoa da Conceição*. 1988. 372 f. Tese (Doutorado em Filosofia e Ciências Humanas) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1988.

_____. Mídia e Sexualidades: Breve Panorama dos Estudos de Mídia. In: GROSSI, Miriam; BECKER, Simone; LOSSO, Juliana; PORTO, Rozeli; MULLER, Rita de Cássia. (Org.). *Movimentos Sociais, Educação e Sexualidades*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005. p. 107-136.

_____.; GROSSI, Miriam Pillar Grossi. *Djero encontra Iketut em Bali*. data? 11 abr. 2011. [vídeo]. (2 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=f6ZeKYRaLxI>>. Acesso em: 6 jun. 2016.

_____.; _____. *Mauss segundo suas alunas*. 1 mar. 2012. [vídeo]. (40 min 43 s). Disponível em: <<https://vimeo.com/37724989>>. Acesso em: 6 jun. 2016.

ZONABEND, Françoise. *La mémoire longue – Temps et histoires au village*. Paris: PUF, 1980.

_____. et al. *Une campagne voisine*. Minot, un village bourguignon. Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 1990.

_____. Colloque International Ethnographies Plurielles IV. Restitution et diffusion des données d'enquête Université de Bourgogne. *Dijon*, p. 27-29, jan. 2014.



Foto 1 – Germaine Tillion assiste *Mauss* segundo suas alunas



Foto 2 – Iketut, Djero, *Balinease Character*



Foto 3 – Sobrinhos de Iketut assistem o filme *Djero encontra Iketut em Bali* dias depois da morte do tio

MULHERES ENCARCERADAS

*Micheline Ramos de Oliveira*¹

As fotografias a seguir foram confeccionadas em momentos lúdicos, quando entrevistei minhas interlocutoras, durante meu estudo acerca do tempo subjetivo (campo de doutorado), realizado em um presídio feminino, localizado em uma cidade do sul do Brasil, nos idos de 2007. Essas imagens captadas foram confeccionadas sob a direção das interlocutoras, ressaltando o confronto entre o tempo subjetivo da antropóloga – mulher letrada, oriunda de camadas médias, intelectualizada –, e o tempo subjetivo de mulheres encarceradas, provenientes de camadas populares, semialfabetizadas e pobres, sendo este o foco do referido estudo. Aqui problematizo o sentido daquilo que é narrado pela etnógrafa como “dado etnográfico” e o caráter interpretativo que está por trás das situações sociais e culturais vividas por essas mulheres que apresentam uma vida, além de biografias atravessadas por violências.

Com os recursos da máquina fotográfica em campo, objetivando angariar mais elementos para a perscrutação das feições fabulatórias dos jogos de memória do ato etnográfico, exercito o que denomino de uma “etnofotografia”, em que o

¹ Doutora em Antropologia Social – Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); pesquisadora NAUI/PPGAS/UFSC; professora titular do PMGPP – Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI).

processo de confecção de imagens revela aspectos sobre a própria etnografia, trazendo ao leitor imagens de cenas da vida no cárcere legitimadas pelas próprias protagonistas.

Essas narrativas fotográficas podem ser interessantes por destacarem que o “caráter dramaturgico” e o emprego da “representação” no contato com a antropóloga e o mundo externo ao presídio pode ser um artifício utilizado por essas mulheres no exercício de manipulação (BECKER, 1977) de uma “imagem deteriorada” (GOFFMAN, 1989), e de certo controle moral de suas imagens, no sentido de elas terem aprendido a relatar e a narrar suas identidades sociais para especialistas em suas trajetórias dentro de instituições totais onde circulam esses profissionais. Existe, nessas narrativas, um controle daquilo que é narrado em razão de as interlocutoras dominarem parte dos códigos de interpretação da pesquisadora e dos demais acerca da interpretação que elas fazem de si.

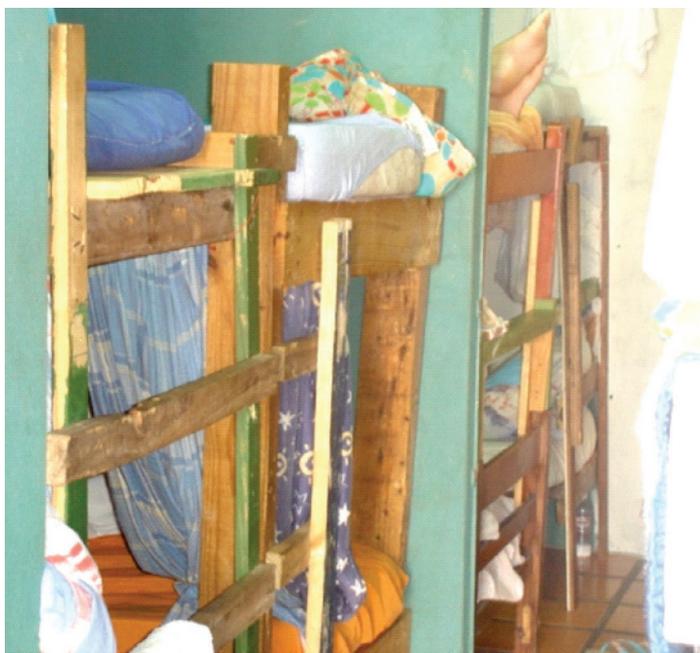
Enfim, convido o leitor a aderir, não mais a uma posição de escuta, mas a um olhar sobre os olhares de minhas interlocutoras sobre o cotidiano no interior de um Presídio, acreditando que o “estar lá” do antropólogo em campo, por intermédio de algumas sequências de imagens fotográficas obtidas em campo, com a cumplicidade das minhas interlocutoras, situa estas no “estar aqui” do texto etnográfico, no momento de sua leitura.²

Referências

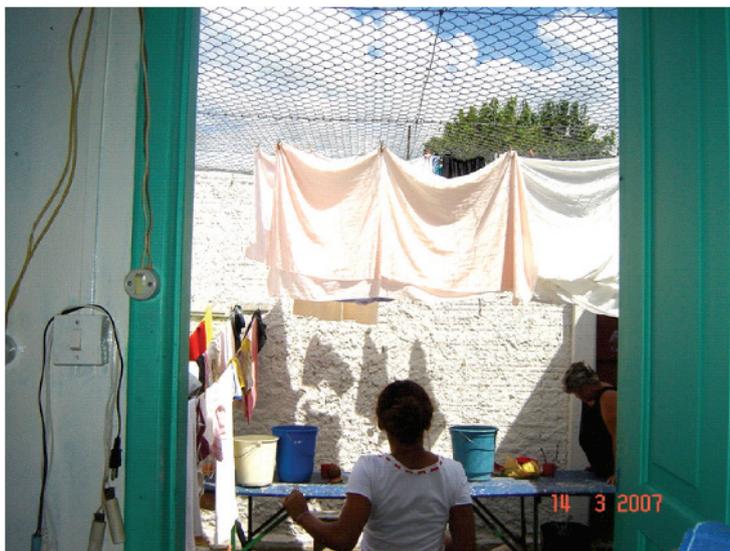
BECKER, Howard S. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro, Zahar, 1977.

GOFFMAN, Erving. *Representações do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1989.

² Todas as imagens são do acervo pessoal da autora (2007)















IMÁGENES FOTOGRÁFICAS Y FÚTBOL

Santiago Uliana

En el texto que aquí presentamos analizaremos la construcción de un objeto científico a partir del uso del uso de imágenes fotográficas, con la intención de realizar un aporte de carácter teórico y epistemológico general respecto de las posibilidades que brinda la fotografía en el marco de la investigación en ciencias sociales. Para ello, se desmenuzará analíticamente la investigación “Fútbol y territorios. Análisis de identidades sociales a través de murales y pintadas de hinchas de fútbol en contextos urbanos”¹ que como bien señala su título consistió en una búsqueda por comprender el fútbol como un fenómeno de la cultura a través de imágenes pictóricas que los hinchas producen.

La inclusión de este texto en un volumen dedicado problematizar el campo de la antropología audiovisual nos lleva a realizar necesariamente la siguiente advertencia; no podríamos decir que éste es un trabajo de corte netamente antropológico, sino que valiéndose del uso de las imágenes realiza lecturas que implican una especie de imbricación entre

¹ La investigación pertenece a la programación científica 2011 – 2012 de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

sociología y antropología. De la primera, la investigación recoge la necesidad de enmarcar las interpretaciones de los sentidos que se observan en las fotografías en procesos sociales más amplios que son los que permiten asignarles causalidad e inteligibilidad, de la segunda, se toman los diálogos teóricos con autores y categorías analíticas, y sobre todo, la pregunta referida a una cuestión central de la antropología como es la de las identidades sociales. Creemos que resultará por demás fecundo entablar un diálogo entre antropología y sociología, en torno a un objeto como el fútbol, porque como sostiene Giddens (2001), hablar de ciencias sociales en un tiempo en el cual los campos disciplinarios nacidos en el ya lejano siglo XIX tienden a disolverse resulta cada vez más obsoleto.

Cabe señalar desde un comienzo que la particularidad del objeto fútbol considerado en el marco de la investigación expresa una doble representación en imágenes; en primera instancia se considera a los murales y pintadas de fútbol callejeras como vehículos mediante los cuales los hinchas de fútbol, actores sociales para el caso, construyen y expresan un conjunto de significados colectivos, y en segunda instancia se toman en consideración otra serie de imágenes fotográficas que son las que capturan y resignifican a partir de la interpretación del investigador dichas imágenes, para transformarlas finalmente por la lente de la cámara y la “lente teórica” del interprete científico en objetos de ciencia. En síntesis, nuestra investigación ha desarrollado un ejercicio de traducción de los leguajes y discursos de las imágenes originales en otras imágenes, las fotografías “científicas”. Una suerte de reflexión sobre otra reflexión, lo que Giddens (2003) encuadra en el concepto de *hermenéutica doble*.

Ventajas de construir un objeto con imágenes

Desde un comienzo queremos notar que las imágenes fotográficas producidas asumen la calidad de data científica, en la medida que resultan de lo que Bourdieu, Chamboredom y Passeron (2000) llama operación de construcción, que implica esencialmente la mediación de categorías teóricas en la observación empírica. Ya volviendo a las imágenes iniciales, las de los murales y pintadas, decimos que éstas tienen la función social precisa en los territorios en las cuales están emplazadas, la de reforzar la construcción de un conjunto de procesos y relaciones sociales que se dan en y a través fútbol. Así, las imágenes futboleras plasmadas en las calles abordan tópicos muy amplios como: identidades sociales (nación, género, clase social), relaciones sociales (violencia, de proximidad territoriales, políticas, de disciplinamiento, de autonomía, de género), procesos políticos (elecciones en los clubes, luchas de los clubes frente al estado, estatización de los derechos de televisión del fútbol, reivindicación de la soberanía por las Islas Malvinas) e hitos en las historia del fútbol y los clubes (ascensos, descensos y obtención de campeonatos, victorias épicas, rivalidades). Estas imágenes constituyen discursos que desde lo pictórico producen y refuerzan sentidos sociales al interior del fútbol en tanto campo con relativa autonomía, a la vez que también construyen y refuerzan conexiones con procesos sociales externos a él. De ahí su relevancia como objeto de estudio al influir decisivamente en la construcción el mundo social. Hecho que definitivamente termina por revestir al fútbol y a las pintadas de relevancia científica, y de ahí nuestro interés.

Retornando la cuestión de la reconversión que provoca la captura en imágenes fotográficas del material pictórico original encontrado, nos asentamos para su tratamiento en la perspectiva de Barthes (1985), para quien no hay dibujo sin estilo, y aunque en este caso muchas de las pintadas fueron realizadas por personas que no posean un conocimiento formalizado sobre técnicas de dibujo, sin embargo si son portadores de saberes que se encuentran naturalizados, que es lo que haría posible la codificación del mensaje que las imágenes futboleras expresan en las paredes. Es decir, que esta suerte de dimensión del conocimiento sobre la técnica del dibujo referida a cómo codificar y transmitir un significado, forma parte del análisis que el cientista social debe considerar como construcción del objeto científico. El mensaje que las pintadas transmiten es siempre codificado y la tarea del analista científico radica en su decodificación. Así encontramos en el trascurso de la investigación que la fotografía constituía no solo un medio de acopio de información sino una forma específica para capturar sentidos. Ahora veamos este planteo con un ejemplo: hallamos durante el trabajo de campo una aparente y simple leyenda en una de las paredes de un predio de edificios en la ciudad de Avellaneda cercanos al estadio del club Independiente, donde hinchas del Racing Club se referían a sus antagonistas de Independiente bajo el insulto de “rojo puto”. Lejos de lo que aparentaría esta afirmación no es para nada sencilla, expresa un conjunto de significados vinculados a la particular construcción de las relaciones de género que suceden entre los hinchas de fútbol argentino, en donde “el otro” del hombre no es la mujer sino el homosexual (ARCHETTI, 1985). Se observa aquí una compleja articulación de sentidos en torno a la particular definición de la masculinidad en los hinchas,

donde la posibilidad de reducir esa construcción con un máximo de simpleza se asienta en el relato que las trasmite con tan solo dos palabras. En la misma línea fotografiamos grandes murales en las adyacencias de los estadios, hecho que nos habla de la utilización de una técnica pictórica históricamente característica de Latinoamérica como son los murales. Lo que los hinchas procuran en sus pintadas es la producción simbólica que les permita fundar y reafirmar sus vínculos en el marco de un orden cultural particular ya sea a través del uso de refinadas técnicas o de sencillas leyendas que no por ello dejan de tener densidad significativa y codificación en su intención comunicativa.

La selección de las imágenes como objetos de investigación se realizó buscando retomar la centralidad que adquieren éstas para los propios actores del mundo de fútbol. Pensamos además que trabajar las relaciones sociales en el marco del fútbol como cultura con imágenes posee la virtud de contribuir a la construcción de una mayor legitimidad del fútbol como objeto de estudio para las ciencias sociales, la imagen posee un carácter comunicativo más “directo”, esta característica le permite enfrentar y resolver de otro modo eficaz la siempre compleja distancia entre entendimiento de sentido común y discurso científico.

En el devenir de la investigación tampoco dejamos de lado el necesario desarrollo de lo que actualmente se conoce como esfera de divulgación científica, que marca una preocupación por acercar el conocimiento científico de las ciencias sociales a la vida común de las personas. El uso de imágenes se sitúa directamente en este punto, en un campo como el de los estudios sociales del deporte al cual se le dificulta ser observado como científico por los propios colegas. A la

inversa, los actores sociales puedan reconocer la importancia que imprime el acceso a las observaciones científicas, sobre un objeto en apariencia banal. Al respecto, pensamos entonces que el uso de la fotografía permite echar algo de luz sobre la invisibilidad de lo social, en tanto objeto oculto tal como lo consideraba Durkheim (1982) al afirmar que no existe una transparencia de lo social. En este sentido uso de la fotografía en el marco de nuestra investigación ha sido de gran utilidad para entablar un diálogo con personas ajenas al mundo académico, pero que si conocen de fútbol. Utilizar fotografías ha permitido que otros, ajenos a los lenguajes académicos, pudieran realizar una reflexión más profunda sobre el fútbol como un hecho cultural.

A su vez, y siguiendo a Sazbon (2011) cabe remarcar que tanto en el campo científico local como en el internacional el deporte en general y el fútbol en particular han adquirido estatus científico de manera tardía, debido a una supuesta menor carga de significación. Así han prevalecido visiones reduccionistas como los trabajos de Bhrom (1993) que desde una postura marxista han analizado al deporte solo desde una supuesta carga ideológica que operaría como artefacto para la dominación del capitalismo, como lo sintetiza su metáfora del deporte como “opio de los pueblos”. Para estas visiones los fenómenos deportivos no serían otra cosa que objetos mercantiles que nada “escondería” en término de significaciones sociales más allá de su peso en la esfera de los negocios y el mercado. El uso de las fotografía sobre las imágenes de los pintadas creemos colabora para desmontar este tipo de interpretaciones, al mostrar tanto a al público en general como a los especialistas la diversidad de significaciones que se construyen a través del fútbol.

Sobre cómo seleccionar imágenes y otras preguntas

Como se ha dicho la utilización de la fotográfica y la reconstrucción en objeto de ciencia de las imágenes originales implicó una operación de edición fundada en criterios teóricos. Este hecho nos conduce de manera ineludible hacia nuestra discusión central respecto de si resulta adecuado el uso del lenguaje de las imágenes en ciencias sociales. Dicho de otro modo podríamos preguntarnos: ¿la fotografía es un vehículo de expresión científica y de producción de conocimiento? La posibilidad de expresar desde las ciencias sociales ideas con imágenes ha provocado discusiones y tensiones en un campo que utiliza como forma excluyente para la comunicación el lenguaje escrito. ¿En qué medida la necesaria rigidez de las reglas semánticas propuestas para transmitir ideas científicas son preservadas en un relato con pretensiones científicas que incorpora imágenes? Para acercarnos a la resolución de estos cuestionamientos resulta interesante volver a remitirnos a las ideas de un clásico de las ciencias sociales como Durkheim (1982), quien embarcado en la empresa por avanzar en la legitimidad del discurso científico a comienzos del siglo XX, sostenía que la posibilidad de construir conocimiento en el caso de la sociología se hallaba en la producción de un discurso que se distanciara el sentido común y por tanto de las palabras que lo transmiten. Su llamada “*primera regla de observación*” afirmaba que era condición para la producción de un saber científico el distanciamiento con las palabras utilizada por el lenguaje común y su redefinición de nuevos conceptos técnicos en función de los objetivos de investigación. Es decir que la ciencia para Durkheim no es ni más ni menos que una cuestión

de lenguaje, ahora, ¿pueden imágenes fotográficas expresar el mismo grado de objetivación que los conceptos científicos? Durkheim (1982) no nos resuelve medularmente el problema de si se puede hacer ciencia desde las imágenes, pero si nos deja en claro que para las ciencias sociales se plantea siempre una dificultad respecto de la definición y uso de los lenguajes que vulgarmente se utilizan en la vida práctica y cotidiana. Entonces es aquí donde creemos necesario introducir las ideas epistemológicas de Khunn (1971) en torno a los objetos científicos. Khunn entiende que la ciencia y sus lenguajes específicos deban distinguirse del sentido común a partir de un uso más riguroso de las palabras, pero como la ciencia no es nunca un compendio de ideas absolutas, sino que se trata de acuerdos de parte de la comunidad científica sometidos a los vaivenes de las relaciones de poder al interior del propio campo, siempre estará presente la posibilidad de introducir nuevos lenguajes siempre y cuando se sigan ciertas reglas que la propia lógica de la comunidad científica ha establecido.

Una vez afirmados en la idea de que la imagen fotográfica cuando cumple ciertos requisitos puede conducirnos a la construcción de un objeto científico, consideramos que la cuestión de la selección de las imágenes de murales y pintadas a fotografiar ha sido parte fundamental de esta operatoria del orden de lo epistemológico que hace a la definición del objeto. En tal sentido sostenemos que el fútbol es un universo cultural fuertemente atravesado por la dimensión territorial, y que esta relación se plasma en la conexión entre el espacio geográfico y la apropiación del mismo por parte de los actores-hinchas, relación formalizada simbólicamente y presente en cientos de pintadas, y por lo tanto primer criterio teórico que debe estar a la hora del recorte plasmado en las imágenes fotográficas. Veamos a continuación un ejemplo que nos permita dar

cuenta de la relación entre espacio geográfico y construcción de significados que las fotos reproducen. Al respecto, Garriga Zucal (2005) entiende que la categoría nativa *aguante* en el marco de las cultura futbolera adquiere significación para las relaciones locales en el orden de lo territorial. Pintadas con leyendas como “el bicho tiene aguante” o “aguante la Pandilla de Liniers” realizadas por los hinchas de Asociación Atlética Argentinos Juniors o de Vélez Sarsfield respectivamente en las paredes de los barrios de Paternal y Villa Luro en la ciudad Buenos Aires van en esa dirección. Pintadas que hablan del *aguante* son bien típicas de los barrios que rodean a los estadios y áreas de influencia en donde los hinchas reivindican precisamente por la posesión de *aguante* el dominio del territorio. Espacios públicos como plazas, monumentos, paredones cercanos al ferrocarril, avenidas de acceso al estadio, paradas de colectivos son los lugares elegidos para enunciar el *aguante* y mostrar la identificación del lugar con equipo de fútbol, dato clave en la construcción de este tipo de identificaciones locales.

Veamos a continuación algunas de las imágenes producidas para la investigación en una ejercitación de descomposición, prestando especial atención a los recortes temáticos propuestos y su vinculación con las categorías teóricas que sostienen y justifican las fotografías como discursos científicos, y a su vez observando los criterios estéticos originales de las pintadas.

Clubes, trenes y territorios

La territorialidad de los clubes de fútbol tiene un origen ya centenario en muchos casos. Así en los comienzos muchos

de los clubes han estado ligados a las empresas inglesas de ferrocarriles (FRYDEMBERG, 2011), números equipos llevan por nombre el de líneas de trenes y se ubicaron en terrenos lindantes a las vías. Son los casos de Rosario Central y Central Córdoba de la ciudad de Rosario, de Ferrocarril Oeste en la Ciudad de Buenos Aires o de Independiente y Racing Club en la Ciudad de Avellaneda son algunos entre otros. La apertura económica de la década de los '90 junto al proceso privatizador de los ferrocarriles generaron una profunda crisis económica y social, los clubes no estuvieron exento de ello. Los territorios lindantes al ferrocarril son espacios vacíos que reciben el marcaje del emblema de los clubes de gran visibilidad. En la imagen que se presenta a continuación se observa una pintada del escudo del club Defensores de Belgrano, equipo del barrio conocido como Bajo Belgrano que milita en las categorías del ascenso del fútbol argentino.



Fonte: la colección de autor

En el caso de la **fotografía 1** el recorte realizado por la cámara busca componer en una misma imagen la presencia de los clubes a través del emblema en las paredes de las casas lindantes con las zonas pertenecientes al ferrocarril, marcando así una de las relaciones básicas de la cultura futbolera; el territorio barrial, espacio que le da existencia, pertenencia y define parte sustancial de la identidad del club y del barrio. Vías de tren y una pared con el escudo de Defensores de Belgrano muestran al despreocupado transeúnte o al pasajero de tren que no es un espacio vacío, y que tiene un dueño. Ese mismo escudo realizado a mano como un fresco fue encontrado seis veces por las vías del tren y calles lindantes, lo que habla de la relación antes mencionada, abrir el foco de la lente y tomar la imagen en contexto –en este caso las vías del tren- es una decisión que contempla un punto de vista teórico en la observación de la relación territorial entre barrio y club.

Fútbol y política

Otra de las conexiones que caracteriza a la cultura futbolera es la dimensión política. De diferentes maneras se ha problematizado esta relación en los estudios sociales del deporte. En la imagen que se presenta a continuación en la **Fotografía 2** se procura señalar un hecho significativo para el fútbol argentino de los últimos cinco años, la relación entre el estado nacional y el fútbol profesional. La consigna pintada en la una de las paredes del club Gimnasia y Esgrima de La Plata habla del programa de la Televisión Pública que posee los derechos sobre las transmisiones de todos los partidos de la categoría más importantes (1ra División y B Nacional)

así como de los partido que dispute la Selección Nacional en los torneos oficiales de FIFA. La imagen fue fotografiada durante el año 2011, aproximadamente a un año de inicio del programa y el acuerdo de la Asociación del Fútbol Argentino y el Gobierno Nacional. La pintada se orienta a dar difusión al apoyo a una medida para aquel momento iniciático por demás polémica, en la búsqueda de conquistar mayores niveles de consenso. Si en la fotografía 1 se resaltaba una relación del orden de lo local entre el barrio y el club, aquí se observa una conexión entre el significante colectivo más amplio por excelencia, la nación y el fútbol como elemento central de la cultura del país.



Fonte: la colección de autor

La fotografía toma la leyenda en primer plano y de frente, retomando el enmarcado de la propia imagen que genera la pintada como si se tratara de un cuadro, se buscó

resaltar los equilibrios que propone la pintada. A su vez, está pintada expresa la estética típica de una pintada de la política callejera, en el extremo superior derecho la firma, una letra v con una letra p en su interior simbolizan al grupo político autor, el peronismo, partido de gobierno.

Articulaciones simbólicas

La cultura futbolera se construye en diálogo con otros discursos. En la imagen de la Fotografía 3 se observa una caricatura de Juan Roman Riquelme jugador e ídolo de los hinchas del club Boca Juniors junto a la del cantante del grupo inglés Rolling Stones Mike Jagger. Fútbol y rock se referencian en una misma imagen y construyen sobre la reafirmación de sujetos que representan valores colectivos un nuevo espacio de sentidos. La caricatura como toda forma del humor busca en palabras de Bergson (2011) trabajar sobre las características físicas más sobresalientes del personaje. Riquelme es retratado en la imagen de un festejo de un gol cuando de manera irónica llevándose las manos a las oreja reclamaba aumento de sueldo al presidente de la institución. La sobredimensión de la boca en la caricatura de Jagger como característica física del cantante, asociada en la imagen del famoso logo de la banda diseñado por John Pasche para el interior de uno de los discos en la década de los '70, ícono de la cultura pop de aquellos años.

La foto tomada en el barrio de La Boca en la ciudad de Buenos Aires permite visualizar tras los dibujos las derruidas paredes y las antiguas casas de chapas habitadas por inmigrantes italianos de comienzos del siglo XX. La fotografía permite dar cuenta del uso de ciertos componentes estéticos

seleccionados por los autores para transmitir sentidos, la estética de la caricatura que nos hablan de valores que encarnan las figuras dibujadas en articulaciones intertextuales (fútbol y rock) en un contexto territorial determinado que también es construido por las caricaturas y sus sentidos originarios.



Fonte: la colección de autor

Hemos seleccionado hasta aquí tres imágenes de pintadas que recortan solo tres entre cientos de sentidos hallados en las paredes, pero que nos han servido de ejemplo de los usos posibles de imágenes en la investigación en ciencias sociales. Concluimos entonces, que con la medida que las fotografías estén antecedidas de decisiones teóricas fundadas en conceptos y teorías pueden ser de gran aporte para comprender con mayor profundidad la complejidad de lo social.

Referencias

ARCHETTI, Eduardo. *Fútbol y ethos, en Monografías e informes de investigación* – Serie Investigaciones. Buenos Aires: CLACSO, 1985.

BERGSON, Henri. *Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires: Godot, 2011.

BARTHES, Roland. *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Six Barral, 1985.

BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDOM, Jean-Claude; PASSERON, Jean-Claude. *El oficio del sociólogo*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2000.

BHROM, Jean-Marie. Veinte tesis sobre el deporte. In: _____. et al. *Materiales de sociología del deporte*. Madrid: Ediciones La Piqueta, 1993. p. 39-46.

DURKHEIM, Émile. *En las reglas del método sociológico*. Buenos Aires: Hispamérica Ediciones Argentina S.A, 1982. p. 167-182.

GARRIGA ZUCAL, José. Soy macho porque me la aguanto – Etnografía de las prácticas violentas y la conformación de identidades de género masculino. In: ALABARCES, Pablo et al. *Hinchadas*. Buenos Aires: Prometeo, 2005. p. 59-74.

FRYDEMBERG, Julio. *Historia social del fútbol*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2011.

GIDDENS, Anthony. *Las nuevas reglas del método sociológico*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2001.

_____. *La constitución de la sociedad* – Bases para la teoría de la estructuración. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2003.

KHUNN, Thomas. *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.

SAZBON, Daniel. Fútbol y ciencias sociales. Problemas e intersecciones. In: MATIAS, Godio; SANTIAGO, Uliana (Comp.). *Futbol y sociedad* – Prácticas locales e imaginarios globales. Saenz Peña: EDUNTREF, 2001. p. 147-159.

RUIDOS SILENCIOSOS. ESCUCHA ANTROPOLÓGICA EN EL BARRIO DE FLORESTA, CIUDAD DE BUENOS AIRES

*Facundo Petit de Murat*¹

“[...] espero haber contribuido modestamente a diseñar modos de escucha del entorno que, a guisa de ‘cuidado auditivo de sí mismo’, puedan proporcionarnos algún placer sonoro en un mundo poblado de ruidos. Probablemente así el entorno sonoro dejaría de ser lo que con frecuencia es, una tortura, para transfigurarse en fugaces epifanías que iluminen nuestras vidas entre dos eternidades de silencio”.

Ramón Pelinski (2007).

Introducción

Si rastreamos la consideración que han tenido históricamente el sonido y el oído como potenciales herramientas de investigación social, el lugar ocupado en las mentes y las palabras de los científicos, salvo contadas excepciones, oscila entre la marginalidad y la nulidad.

¹ Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. facundo_petit@hotmail.com

Quien ve, quien observa, se encuentra legitimado a priori por encima de aquel que oye o accede a su objeto de estudio desde sensibilidades alternativas. Incluso Georg Simmel (1981), considerado como introductor del paradigma de los sentidos en las ciencias sociales, acusa a lo auditivo de pasivo, de codependiente, de que no posibilita sino una “revelación parcial de los seres humanos” (FORTUNA, 2009). El oído, al ser un órgano destinado a recibir información en forma ininterrumpida, es neutralizado. Su propia naturaleza imposibilita focalizar la atención en aquello que nos interesa. Sin embargo, en cuanto a lo social, Simmel destaca que los sonidos de un ambiente sonoro específico habilitan la construcción de un sentimiento de colectividad en un grupo de personas (SIMMEL, 1981).

El protagonismo incuestionable de la vista en la producción de conocimiento no ha venido acompañado de un correlato sonoro. No ha existido una epistemología o una metodología que destaque el rol que cumple la sonoridad en el campo de las relaciones sociales. Al menos no de forma hegemónica, sino más bien ligada a esfuerzos individuales o de pequeños colectivos, construyendo parcialmente el saber desde la pregunta por lo sonoro o fundamentándola teóricamente. Este es el caso de Clifford y su pregunta:

¿Pero qué pasa con el oído etnográfico? Eso es lo que Nathaniel Tarn más valora en la prospección que hace de la cultura norteamericana. El oído, el sentido del oído, como clave de la experiencia tricultural; el oído como valor que unifica lo francés, lo inglés y lo autóctono: ‘Debe el etnólogo, y también el antropólogo, mantener bien abiertos sus oídos para disociar lo exótico de lo familiar’. (1991, p. 41).

Paul Stoller (1992) anuncia, a su vez, en *The taste of ethnographic things* cómo el pensamiento occidental ha ignorado categóricamente la dimensión del sonido en los estudios sociales. Comprender a los Songhay de África Occidental imprime la necesidad de entender que el sonido es la fundación de la experiencia: “Cuando un músico o un aprendiz de hechicero Songhay aprende a oír, él o ella empieza a aprender que el sonido permite la interpenetración de los mundos interno y externo, de lo visible y lo invisible, de lo tangible y lo intangible” (p. 120).

Al igual que la vista, el oído genera conocimiento; estructura relaciones sociales; es parte de relaciones de poder; discrimina información; naturaliza conceptualizaciones tales como las dicotomías naturaleza/cultura, común/extraordinario, bueno/malo, sano/enfermo. Esto se da, por ejemplo, en aquellos casos donde el espectro urbano se asocia al ruido, caracterizado en forma homogénea como contaminación sonora, sin dar cuenta de las fuentes de las cuales provienen los sonidos de la ciudad. A la inversa, lo mismo sucede cuando el fondo sonoro se transforma en parte de nuestra cotidianeidad, a partir de lo que se lo ignora inconscientemente, mientras sigue repercutiendo en nuestras maneras de percibir el mundo. Ahora bien, el oído contiene almacenadas incluso las señales acústicas ante las cuales debemos sentirnos a salvo o en peligro. Tiene memoria. Teniendo en cuenta el rol de la construcción social de los símbolos, Noel García López (2005) destaca el rol de la antropología del sonido para el estudio histórico de las alarmas en la configuración sonora del espacio en las ciudades modernas. También sucede en esos momentos en que fuertes ruidos cercanos ponen al cuerpo en defensiva, temiendo un posible peligro. En cualquier caso, el sonido forma parte de

la cotidianeidad humana, por lo cual es susceptible al análisis antropológico.

Olivia Harris y Thérèse Bouysse-Cassagne (1988) enuncian, por ejemplo, que comprender el pensamiento aymara conlleva realizar un ejercicio mental que integre todas sus manifestaciones como un conjunto indisoluble. Lo ritual, lo musical y lo social son parte de un todo en el que “[...] el año ritual se entiende como una larga composición musical con sus tiempos fuertes – correspondientes a las fechas importantes del calendario, como las siembras y las cosechas – y sus tiempos menores, que son acontecimientos de la vida individual: nacimiento, boda, muerte” (1988). Steven Feld (1991), por su parte, categoriza al sonido como un sistema simbólico intermedio entre la acústica y el análisis cultural. No le interesa en sí mismo, sino que a través de su investigación busca dilucidar sus cargas sociales y culturales, estableciendo el foco en la construcción del tambor que los kaluli hacen a partir del pájaro tibodai, cuyo canto es interpretado como las comunicaciones de los muertos.

En el presente artículo se introduce un recorrido histórico de tres epistemologías de la escucha, a partir de los desarrollos conceptuales de Raymond Murray Schafer (paisaje sonoro y ecología acústica), Steven Feld (acustemología) y Ramón Pelinski (fenomenología de la escucha). Este abordaje implica establecer posibilidades epistemológicas, teóricas y metodológicas para el estudio antropológico de la sonoridad del espacio, en este caso, urbano.

Tras esta puesta a punto teórica y metodológica, se dedicará una sección a la aplicación empírica de la propuesta en el barrio de Floresta, ubicado en el centro-oeste de la ciudad de Buenos Aires, Argentina. Este ejercicio analítico toma como

base la escucha antropológica, buscando establecer cuáles son las percepciones sonoras de las personas que habitan, transitan e imaginan este espacio urbano. Por último, se desarrollan las conclusiones que se han podido elaborar por medio de la investigación.

Epistemologías de la escucha

A mediados de la década de los sesenta, Pierre Schaeffer (2003) escribe *Tratado de los objetos musicales* (1966) estableciendo las deudas de la investigación respecto de lo sonoro y propone un nuevo concepto: objeto sonoro. “Lo que oye el oído no es ni la fuente ni el ‘sonido’, sino los verdaderos objetos sonoros, de la misma forma que el ojo no ve directamente la fuente, o incluso su ‘luz’, sino los objetos luminosos”. Resume, mediante esta frase, la propuesta de “una fenomenología general de lo audible” (POLTI, 2011), en tanto comienza a deslizar la impronta que posee lo subjetivo y lo biográfico al enfrentarse a diversos aspectos de la realidad, dando cuenta de cómo el cuerpo y los sentidos son mediadores de una realidad que es permanentemente interpretada.

A partir de estos aportes, Raymond Murray Schafer desembolsa en 1969 un concepto clave para la investigación socioacústica como lo es el paisaje sonoro (*soundscape*), realizando un juego de palabras a partir de *landscape* (paisaje), término que remite a una imagen casi estrictamente visual. Mediante el concepto de *paisaje sonoro*, Schafer designa, en primera instancia, a “[...] cualquier campo acústico que pueda ser estudiado como un texto y que se construya por el conjunto de sonidos de un lugar específico” (POLTI, 2011).

A su vez, es un campo en el cual lo sonoro les otorga un sentido a sus habitantes y que, casi a modo de contraprestación, está conformado por sus comportamientos, actividades, quehaceres cotidianos y extracotidianos. De esta manera, el paisaje sonoro es “[...] el resultante de usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que los sujetos reconocen como parte de su mundo cultural” (POLTI, 2011). Tras fundar el *World Soundscape Project* en Canadá, con el objetivo de concientizar acerca de la problemática acústica desde una perspectiva ecológica, Schafer culmina definiendo el paisaje sonoro como una “composición universal en la que todos somos compositores” (TRUAX, 2000). De esta manera, todos somos tanto productores como receptores de nuestro entorno sonoro, y mediamos los sonidos a través de nuestras percepciones, las cuales son eminentemente subjetivas y dependen de cada biografía de audición, tan personal y única como las huellas digitales. Un mismo sonido al mismo nivel acústico puede motivar dos o más reacciones dispares, dependiendo de la extensión de la audiencia. Esto pone en cuestión las críticas mencionadas al comienzo del artículo. Es cierto que el oído, exceptuando algún impedimento biológico, es un órgano destinado a recibir información en forma ininterrumpida. Sin embargo, mucha de esa información pasa a ser parte de un fondo fundante del paisaje sonoro de nuestro entorno. La valoración que cada uno de nosotros realiza de ese fondo sonoro parte de premisas estrictamente culturales.

Más allá de su concepción clave para la instalación de un paradigma que realce al sonido como protagonista de la reflexión social, algunos lineamientos de Schafer, accesibles en sus escritos de los años setenta, pecan de un sesgo naturalista. En un artículo publicado en el año 1976, denominado “El mundo

del sonido. Los sonidos del mundo”, se advierte la asociación directa de la contaminación sonora con la ampliación de los centros urbanos y el desarrollo de las telecomunicaciones: “Lo primero que observamos cuando estudiamos un paisaje sonoro silvestre o incluso rural o aldeano es que resulta mucho más silencioso que el de la ciudad moderna” (SCHAFER, 1976). Por esta razón, vincula los sonidos del ambiente urbano a la idea de la baja fidelidad, indicando que la relación entre la señal y el ruido es poco favorable. Por más que sea evidente el tipo de aproximación que Schafer realiza y que sus conclusiones estén ancladas en una época en la que las distopías urbanas y la crítica a las telecomunicaciones comenzaban a exhibirse en forma extendida, no corresponde al análisis antropológico quedarse allí. Es cierto que, desde un nivel físico, el sonido en las zonas rurales es más bajo y menos cargado. Sin embargo, también operan, en este tipo de representaciones, construcciones mentales respecto de lo natural y de lo intervenido, de lo rural y lo urbano. Contrastar dualmente lo urbano y lo rural anula la posibilidad de percibir las heterogeneidades sonoras de estos dos grandes conglomerados, así como de lograr una articulación entre lo que se oye y cómo se construye categóricamente eso que se oye. Como analizaremos más adelante, dos avenidas no suenan igual por el hecho de ser avenidas, sino que se diferencian a partir de los sonidos de las actividades principales que se desarrollan allí y se vinculan metonímicamente en las mentes de los sujetos.

Carles (2004) y Truax (1984, 2000) construyen sus aportes académicos desde este paradigma. José Luis Carles se preocupa por la necesidad de profundizar en el conocimiento de la estética del sonido. Es decir, en la relación entre el ser humano, el medio ambiente y la producción de sonidos, por

un lado, y en las relaciones emocionales y afectivas que cada sujeto establece con la sonoridad a partir de su subjetividad, por el otro.

Si el sonido forma parte del entramado cultural, y cada entorno posee marcas sonoras, entendidas como “[...] sonido comunitario único o que posee cualidades que lo hacen especial cuando es percibido por la gente que vive en dicha comunidad” (SCHAFER, 1976 apud ALONSO et al., 2007, p. 5), es plausible una etnografía sonora que privilegie “la escucha como herramienta analítica” (ALONSO et al., 2007, p. 9). Es a través de este tipo de metodología que uno puede acceder a las construcciones de categorías que los sujetos realizan de su entorno sonoro, tales como sonido, silencio, ruido, contaminación sonora, las cuales se cristalizan a partir de las propias subjetividades personales o colectivas.

De manera directa, el recurso metodológico de la observación participante fue utilizado como complementario de la escucha participante. La observación participante consta de una actitud de presencia de investigador en el campo, que no inhibe la posibilidad de acción y de participación en las actividades desarrolladas por los sujetos. Este “estar allí” (GUBER, 2005, p. 119), sumado a una posición de reflexión permanente, supone la posibilidad del investigador de dar cuenta del universo de significados de los diversos actores sociales que forman parte de su unidad de análisis. La escucha participante que incluyo implica una postura similar a la de la observación, inclinada hacia la actitud del investigador de abrir sus horizontes de percepción y entablar una conexión sensorial con el ambiente. Es la actitud de mantener, en palabras de Ramón Pelinski (2007), el oído alerta y comenzar a deconstruir tanto las sonoridades del entorno, como los

conceptos y preconceptos a través de los cuales los sujetos construyen y son construidos por la sonoridad de ese entorno.

En esta línea de pensamiento que conjuga lo social y lo sonoro incluyo, en virtud de su influencia para mi investigación, a Pelinski. En el texto que desarrollo aquí, “El oído alerta: modos de escuchar el entorno sonoro” (2007), comulga con el ideario de que todos los sonidos, ubicables entre el silencio y la música, poseen significados, interpretados estéticamente a través de la cultura en una escala que va desde el deleite hasta el tormento. Pelinski (2007, p. 2) concibe al entorno acústico como “fuente de experiencias estéticas y existenciales” y al paisaje sonoro como un “fenómeno de la percepción y del recuerdo”, asequibles a través de tres modos de escucha: *natural*, *reducida* y *privilegiada*. Se distancia, así, de las perspectivas ecologistas o musicales y se focaliza en la conciencia individual y colectiva, estableciéndose desde un paradigma más bien cercano a la fenomenología. La escucha natural se refiere a aquella que se centra en el entorno menos los sonidos: es pasiva, distraída, desenfocada, referencial (identifica la fuente); es simbólica (interpreta el sonido como una señal de otra cosa) ya que “[...] la atención se desliza por encima del sonido sin penetrar en su interior (p. 3). Es también “ingenuamente realista”; produce la sensación de sonidos externos al sujeto que los oye y a su conciencia, opuesta a la concepción fenomenológica, a través de la cual se comprende que “[...] no estamos en medio de los ruidos del entorno: somos los sonidos del entorno” (p. 4). La escucha reducida, por contrario, es consciente e implica una actitud estética y un “viaje analítico al interior del sonido” (p. 5). Permite distinguir diversos sonidos por sobre un fondo sonoro sobre el que disponemos nuestra atención perceptiva. Es el

sonido menos su entorno: se desentiende de los vicios de la escucha natural y se centra en las características inherentes a los sonidos por sobre su fuente de producción. Por último, la escucha privilegiada o experiencial implica una dialéctica entre las dos anteriores. No sólo es el sonido más el entorno, sino también “[...] sedimentación de aprehensiones pasadas revividas en el presente, sea en el recuerdo, sea en ocasión de impresiones presentes que nos evocan aprehensiones sonoras privilegiadas del pasado” (p. 9). Produce emoción y se desata en momentos de desatención de la conciencia, donde un sonido puede remitir a alguna experiencia pasada e incluso infundir sensaciones sinestésicas en las que una música puede representar una fragancia o una textura almacenada en la memoria. Mediante estos tres modos de escucha, Pelinski abarca las experiencias que los sujetos aprehenden a través de lo sonoro, consciente o inconscientemente, brindando herramientas para el ejercicio analítico de nuestro paisaje sonoro y la memoria.

La última epistemología que desarrollaré en este artículo corresponde a la acustemología propuesta por Steven Feld en el año 2013. Este autor realiza, en la década del setenta, un estudio del sonido como sistema simbólico en los kaluli de Papúa Nueva Guinea. Logra una articulación entre el ambiente en el que los kaluli desarrollan su vida social y la relación de éstos con la sonoridad, la poética, la estética y la musicalidad. Ahora bien, en este artículo reciente, Feld (2013, p. 221) advierte que es necesario ir más allá en este tipo de investigaciones, como crítica “[...] a las investigaciones sobre ecología acústica que separan artificialmente los entornos sónicos de la omnipresencia de la invención humana”. Prevalece la idea, así, de que no solamente los sujetos atravesamos espacios sonoros:

somos los sonidos del entorno, somos productores y productos de la sonoridad del espacio.

Con el uso del término acustemología quiero sugerir una unión de la acústica con la epistemología, e investigar la primacía del sonido como una modalidad de conocimiento y de existencia en el mundo. El sonido emana de los cuerpos y también los penetra; esta reciprocidad de la reflexión y la absorción constituye un creativo mecanismo de orientación que sintoniza los cuerpos con los lugares y los momentos mediante su potencial sonoro. (FELD, 2013, p. 222).

La fusión de estos dos conceptos le otorga vitalidad a la investigación social que ancle su objeto de estudio en las diferentes formas de sonoridad del mundo, haciendo hincapié en las nociones de los sujetos y de sus relaciones primarias con el espacio, producto y productor de su existencia.

Contemplando estos aportes teóricos, metodológicos y epistemológicos, concentraremos el análisis en el barrio porteño de Floresta, ubicado en el sector centro-oeste de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

El barrio de Floresta se encuentra delimitado estructuralmente por las calles Mariano Acosta-Seguro al oeste; Juan A. García, Joaquín V. González y Gaona al norte; Cuenca-Portela al sur; y Directorio al oeste, conformando, visualmente, una forma algo extravagante. Sus barrios vecinos son Vélez Sarsfield, Monte Castro, Villa Santa Rita, Flores y Parque Avellaneda, cuyas características principales no pueden desligarse de su heterogeneidad de ser barrios principalmente residenciales, con arterias de fuerte circulación vehicular, transportes que suelen atravesar estos sitios sin una profunda descarga de pasajeros, y un impulso, en estas últimas décadas, de sitios con un gran desarrollo comercial y de actividades textiles.



Figura 2 – Detalle del barrio de Floresta

Fonte: La Floresta (2016).

La primera metodología de trabajo utilizada fue reconocer, a partir de recorridos por los perímetros del barrio y charlas con vecinos, qué elementos del espacio de Floresta podrían ser considerados como ejes sonoros. En diversas instancias de entrevistas con habitantes y trabajadores del barrio, surgieron cinco zonas como plausibles de ser reconocidas en términos de su sonoridad, a partir de características divergentes: la avenida Rivadavia; la presencia de las vías del tren Sarmiento; la avenida Avellaneda; una zona de casas bajas, dispuestas en seis pasajes, de características residenciales; y la presencia del estadio del Club de fútbol All Boys, cuyo emplazamiento se encuentra fuera de la estructura barrial pero dentro del imaginario de los habitantes de Floresta. Dicha heterogeneidad hace de Floresta un caso ejemplar para desarrollar en este desarrollo teórico-metodológico, con el objetivo de apreciar las posibilidades de un estudio basado en las características sonoras del espacio y las interpretaciones sociales.

Cabe destacar que, a diferencia del trabajo realizado con anterioridad en el barrio de Flores (POLTI et al., 2011), no parecerían existir espacios que unifiquen a Floresta en el imaginario del barrio, como sí sucedía con la Plaza Flores, ícono de esta zona. A medida que avanzaba hacia un lugar u otro del barrio, en distintos días de la semana y alternando entre la mañana y la tarde, estas referencias se iban modificando en virtud de la experiencia cotidiana de las personas. La estrategia metodológica seleccionada, en este sentido, consistió primero en abordar a los interlocutores bajo el objetivo de que seleccionen lugares o situaciones representativas del barrio, cuyas primeras respuestas, generalmente, aludían tanto a experiencias visuales como a sensaciones (reunidas bajo nociones de seguridad/inseguridad). Esta primera pregunta

rara vez tuvo como respuesta una referencia explícita a la sonoridad del barrio, más bien enmascarada bajo sentimientos como “tranquilidad” o referencias al “caos del tráfico”. Teniendo en cuenta que la principal intención de esta primera aproximación al barrio consistió en generar un diagnóstico de su sonoridad, que ponga en valor tanto las percepciones de los vecinos como las propias, un segundo momento de entrevista fue dirigido específicamente a la pregunta por los sonidos. A continuación caracterizaré brevemente los resultados de esta primera etapa de investigación, desglosando los diferentes ejes sonoros del barrio de Floresta.

Los ejes sonoros del barrio de Floresta

La avenida Rivadavia

Rivadavia, conocida por ser una de las avenidas más largas del mundo, tiene una extensión de aproximadamente 35 kilómetros y conecta desde zonas cercanas al puerto de Buenos Aires hasta bien pasada la General Paz; encierra a la Ciudad de Buenos Aires y la separa de la Provincia. En este largo trayecto, atraviesa durante ochocientos metros el barrio de Floresta, siendo escenario, en un ancho de seis carriles, del paso de veintidós líneas de colectivos e innumerables autos y motos.

Todas las menciones a Rivadavia por parte de vecinos y trabajadores de la zona, constatadas en el registro simultáneo y posterior, relatan al tráfico como la característica sonora ineludible de esta avenida. Colectivos que atraviesan este lugar desde orígenes diversos, cargados de pasajeros hasta el punto de que hay horarios (tanto a la mañana hacia el Centro, como

a la tarde desde allí) en los que los transportes no pueden afrontar la carga de más personas en sus unidades.

La bocina recurrente que inunda el aire de sonidos estridentes, superpuestos e intermitentes, es otra característica de esta avenida, cuya cercanía al subte línea A, que conecta Flores con el centro, y al tren Sarmiento, que une el centro con zonas bastante alejadas de la ciudad, vuelve a los usuarios y a los conductores susceptibles de largas esperas para realizar sus recorridos.

El tren Sarmiento

La percepción del tren es algo más compleja que la de la avenida Rivadavia. En un trabajo anterior, realizado en el barrio de Flores (POLTI et al., 2011) ya habíamos constatado cómo se producen diferentes vínculos con la sonoridad del tren, en virtud de la mayor o menor cercanía y mayor o menor permanencia en el entorno de las vías. En dicho artículo, advertimos que los factores que se destacaban eran el timbre continuo que anunciaba el acercamiento del tren, por un lado, y la bocina del mismo, la cual funcionaba como un índice de un inminente accidente, por el otro.

En el caso de la estación de Floresta, la situación es algo distinta y se ha modificado sustancialmente desde el año 2011. En principio, la instalación en los últimos años de trenes más modernos ha disminuido la producción de sonido. En segundo lugar, el timbre que acompaña la barrera es totalmente distinto al escuchado en la estación de Flores (a un kilómetro de distancia), en tanto consta de tañidos suaves y espaciados, bastante menos intensos que en la estación vecina. A su vez, durante el año 2015 hizo aparición, y fue registrado

en distintos cruces de barrera de esta línea de tren, un nuevo actor social, cuya función consiste en hacer sonar un silbato como aviso a los peatones de que cruzar la vía supone un peligro real para sus cuerpos. En este sentido, sumado a la barrera y a las campanas, este agente implica un reconocimiento estatal de que las prácticas de los sujetos se distancian tanto de las normas como de las concepciones básicas en torno al espacio, al tiempo y a la cercanía de una máquina, cuyo colapso con la carne produce, casi necesariamente, consecuencias letales en la vitalidad. Una vez baja la barrera y activadas las campanas, estos trabajadores deben esperar aproximadamente tres minutos y advertir a quienes cruzan que, de allí en más, las posibilidades de un accidente se vuelven irremediables. Más interesante se torna si consideramos que el uso generalizado de auriculares (y la consecuente desatención) por parte de los peatones hizo necesario que, además de la implementación del silbato como medida de prevención, estos sujetos debieran improvisar banderines de color rojo, como apoyo visual de su labor.

Estas prácticas de los sujetos advierten que el proceso de escucha se vincula más con la idea de lo “natural” que categoriza Pelinski (2007), en tanto las personas parecerían oír los sonidos pero no identificar su fuente y menos asimilar su función.

Muy distinta es la conciencia del sonido del tren que ha sido investigada en mi tesis de licenciatura en torno a las sonoridades de ex Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio (CCDTyE) utilizados durante la última dictadura militar argentina. Enfocándome en el caso de “Automotores Orletti”, ex CCDTyE ubicado en las orillas de las vías del Sarmiento (también dentro del barrio de Floresta), el sonido del tren, en vínculo con otros factores

sonoros típicos de este espacio, fue insumo de la ubicación y denuncia de los sobrevivientes de este sitio. En este caso, la escucha realizada por los sobrevivientes era más bien de tipo privilegiada (PELINSKI, 2007), en tanto había un análisis específico de la ubicación del centro clandestino, y la búsqueda de más indicios que permitieran vislumbrarla en la esperanza de escapar.

La avenida Avellaneda

Así como la avenida Rivadavia fue definida casi en forma unánime por su tráfico, Avellaneda también tuvo menciones al respecto. Sus tres líneas de colectivos y su amplio caudal de autos y motos se transforman en una referencia para las personas que, ante la pregunta, desnaturalizan su entorno y lo vuelven inteligible a su conciencia. En dos casos, incluso, los bocinazos se hicieron presentes en medio de las respuestas, lo cual indujo a los interlocutores a dar cuenta del tráfico como esencial para pensar esta avenida.

Sin embargo, hay otro aspecto que complejiza la realidad de Avellaneda, avenida que atraviesa Floresta durante un kilómetro. El recorrido comenzó en el extremo oeste de Floresta, donde Avellaneda se ensancha hasta los cuatro carriles, y se destaca la presencia del ruido de los autos, una escuela y, más adelante, una plaza de mucha circulación, principalmente los fines de semana, momento en el cual la plaza Vélez Sarsfield es epicentro de festividades religiosas, murga y marchas policiales. Seguir el recorrido y atravesar la plaza implica el adentramiento en un universo de características paralelas. Es que se ingresa en una avenida Avellaneda que se destaca por su actividad comercial textil. La expansión comercial de

esta avenida ha influido en calles paralelas y perpendiculares aledañas.



Figura 3 – La avenida Avellaneda y su impacto en calles perpendiculares (Campana y Cuenca) y paralelas (Aranguren y Bogotá)

Fonte: La Floresta (2016).

Transitar la avenida Avellaneda implica recorrer una multiplicidad de locales de venta mayorista, galerías y pasillos internos de venta de ropa, con colores y músicas fuertes (algunas provenientes de las galerías y otras directamente de los locales internos). Las charlas y discusiones de precios, talles y ropa son lo común, así como el grito de vendedores ambulantes que ofrecen sus productos tanto a los compradores como a los vendedores de esos locales. Esta explosión comercial de los últimos años ha visto su correlato en la disposición de vendedores “ilegales”, denominados “manteros”, quienes ofrecen sus productos en las veredas y en las calles, compitiendo directamente con los locales. Esto da lugar a un tránsito de personas a lo largo de un océano de cantos, gritos, charlas y discusiones, paralelo a las bocinas de los autos que no pueden avanzar, en tanto su paso es interrumpido por seres y productos, dejando libres dos carriles de los cuatro mencionados anteriormente. La voz de los que eligen imponer su sonoridad es su arma principal para ofrecer sus productos a un precio barato, así como la

musicalización en dispositivos de fácil traslado, mientras que otros eligen estrategias más visuales y silenciosas. El fuerte desarrollo desorganizado ha llevado a los sujetos a establecer prácticas sonoras disímiles para afrontar la competencia. En muchos casos, las personas entrevistadas han mencionado la idea de “murmullo constante” asimilada a Avellaneda, siempre refiriéndose a lo ajeno, en tanto no reconocen su participación en la sonoridad del entorno. Si se habla de murmullo ajeno, también se frasea el “yo voy en la mía” o “nosotros venimos pero mucho no hablamos”.

Todos los días (excepto los domingos), desde horarios cercanos al alba, hacen su aparición los ruidos de carritos, cuyas ruedas raspan las veredas en una cacofonía asimilable a las entradas y salidas de colegios. La actividad comercial avanza fuertemente hasta las cinco o seis de la tarde, cuando el sonido imperante es de las cortinas metálicas de los negocios que dan por finalizada su tarea, dando lugar a los sujetos que viven de la recolección y reciclado de los residuos de cartón y telas. Todo ese sonido de tipo comercial es intercambiado en forma abrupta por la imagen (visual y sonora) de un pueblo fantasma, incluso post apocalíptico.

Otra característica de esta zona, mencionada principalmente por los vecinos que coexisten en medio de esta actividad comercial sin formar parte activa de ella, es la presencia de la diversidad étnica, representada en la sonoridad a partir de sus entonaciones, lenguajes, códigos verbales. Tanto desde el norte de Argentina, como desde países limítrofes, semana a semana se trasladan miles de personas en viajes relámpago, motivadas por los bajos precios de los productos textiles. Floresta, en este sentido, ha vivenciado en los últimos años un gran crecimiento de la población boliviana, así como

de coreanos, también vinculados fuertemente con la actividad textil. La expansión comercial visible también tiene un correlato oscuro, dado que los precios y la alta cantidad de ropa se vinculan con una presencia cada vez mayor de talleres clandestinos, donde las personas trabajan de manera esclava en la confección de prendas. En la investigación realizada en Flores, por ejemplo, un vecino percibía un cambio cualitativo en la sonoridad del barrio, plasmado en “una correlación de sonidos que se conforman de la sonoridad de una maquinaria que intenta ser minimizada con el sonido de radios que sintonizan generalmente la misma frecuencia” (POLTI et al., 2011, p. 16). En el imaginario de los vecinos, estas máquinas (invisibles pero no insonoras), sumadas al bajo control del consumo energético en la ciudad, producen permanentes cortes en el abastecimiento eléctrico. El corolario de esto, teniendo en cuenta que la actividad comercial no puede detenerse, es la instalación de grupos electrógenos a nafta, cuyos motores resuenan a un volumen tal que inhiben toda la sonoridad descripta anteriormente.

Zona de casas bajas: los pasajes del Barrio Seguro

Cercanos al extremo norte de Floresta, se distribuyen, en una serie de pasajes (calles angostas y de poco tránsito), casas bajas, arquitectónicamente idénticas. Pertenecen al Barrio Seguro, construido durante la segunda mitad de la década del 20'. Aquí se encuentra asentada, de manera residencial, una población de clase media. La alta concentración de viviendas, sumada a la poca circulación de tránsito, vuelve la sonoridad de este lugar más “silenciosa”, atributo reproducido por los habitantes y transeúntes del lugar. Tras la eliminación

del fondo sonoro presente en las demás zonas, hacen una aparición más clara otros sonidos frecuentes y distinguibles en su ubicación y procedencia: sonidos de construcción, ladridos, voces de vecinos provenientes del ámbito privado, toses, vasos rotos y sonidos metálicos de cocina.

Club Atlético All Boys

Por último, describiré brevemente los sonidos asociados al Club Atlético All Boys, cuyo estadio se encuentra emplazado fuera de los límites estructurales de Floresta, pero cuya presencia implica un fuerte arraigo barrial, asumido en los distintivos colores blanco y negro.

En la serie de entrevistas mantenidas con habitantes y trabajadores de Floresta, la pregunta por sitios que marquen la identidad del barrio siempre incluyó en la respuesta alguna mención a “All Boys” o al “albo”. Esto responde a una fuerte asociación del barrio con este club de fútbol. Ahora bien, cuando la entrevista se orientó a la percepción sonora, la mención al club estuvo presente pero relegada. Esto responde a que la pregunta por el sonido se asume en los interlocutores, en forma general, a la idea del ruido, a la molestia, cuya referencia principal se le atribuye al tráfico. Tratar de desligarse de esta preñación resultaba en alguna mención aislada de la murga que se ha apropiado simbólicamente de la plaza circundante al estadio y del encuentro quincenal de hinchas y simpatizantes que alientan en voz unísona la salida del plantel, cuyos sonidos atraviesan las paredes en cada situación de gol o penal.

Discusiones y conclusiones

Los aportes de la acustemología, el paisaje sonoro y los modos de escucha habilitan a pensar las distintas relaciones que se establecen con la sonoridad y cómo ésta nos interpela en tanto interlocutores necesarios de su vibrar. Los sonidos se naturalizan en nuestras conciencias, dando lugar a concepciones que aparentan naturalidad pero que, como toda interpretación, nuclea construcciones sociales de diversa índole.

¿Por qué pensar que toda avenida tiene un mismo referente empírico sonoro? ¿Por qué pensar sólo en ruido, si, como vimos en el caso trabajado, Rivadavia y Avellaneda desglosan desde su sonoridad una cantidad de vínculos con la historia lejana y reciente totalmente heterogéneos? La escucha participante desarrollada en Avellaneda permitió revelar ciertas cuestiones relacionadas con la diversidad lingüística (inherente a la presencia de sujetos de procedencias geográficas disímiles) e inclemencias del sistema capitalista que en Rivadavia no se perciben a simple oído. Sin embargo, pensar en esa cantidad de vehículos que, al igual que el tren, transporta cientos de miles de personas de un destino a otro en forma diaria en razón de asistir al trabajo desde lugares periféricos, contribuye a elaborar conclusiones que van en la misma línea. Las características del tren Sarmiento, por su parte, posibilitaron poner en práctica los modos de escucha señalados por Ramón Pelinski: dieron lugar a la concientización de que no ejercemos el mismo tipo de atención en forma continua, tomando como base la cuestión de que el oído funciona en forma permanente y desarrolla filtros, mediados por la cultura, para subsistir.

El contraste se puso de manifiesto en la identificación de sitios con menos cargas sonoras vinculables al ruido, e hizo

posible deconstruir esta prenoción de que lo único que se oye en los espacios urbanos es molesto. La mención a lugares más tranquilos como “los pasajes” puso en evidencia un lugar elegido para el paseo, vinculado a su monotonía silenciosa, apreciable en sus sonidos individuales.

Por último, en virtud de la necesidad de vincular el barrio con sus rasgos identitarios, incluí al Club Atlético All Boys, cuyas marcas y símbolos visuales son recurrentes en todo la zona, tanto como la posibilidad de encontrarse con sujetos o grupos tarareando canciones de cancha refiriéndose al club. El sonido, en este caso, relativiza las fronteras, extendido tema de discusión en tanto algunos incluyen al club en el barrio aledaño de Monte Castro (los más estrictos), mientras que otros, a pesar de reconocer este hecho, lo siguen vinculando a Floresta.

Esta aproximación a la sonoridad del barrio de Floresta ha permitido arrojar diversas conclusiones. En principio, ha servido para establecer diferentes maneras de abordar a los interlocutores en preguntas que implican un alto grado de reflexión, en tanto no es común en la vida cotidiana realizar este ejercicio de extrañamiento sensorial-auditivo.

Uno de los objetivos de este proyecto consiste en comenzar a deconstruir las prenociones con las que los sujetos construyen su entorno sonoro, generalmente utilizando para todo, en forma acrítica, la concepción de ruido. Tallar el espacio sonoro en una división que va homogéneamente del ruido (molesto) al sonido (apacible) oculta las formas en las que nosotros mismos somos parte del entorno sonoro, lo modificamos y somos contruidos por él. Inhibe a los sujetos de su potencial real de cambio de actitudes hacia lo sonoro, cuyas producciones propias muchas veces son tomadas como ajenas y percibidas como molestas. La idea, entonces, es dar cuenta de la complejidad sonora que existe en un gran

espacio urbano como es la Ciudad de Buenos Aires, dando cuenta no sólo de la sonoridad física sino de las apropiaciones y conceptualizaciones de sus habitantes y visitantes.

El sonido es físico. Implica tanto una onda sonora, medible, cuantificable, como un acto de percepción. De acuerdo con Basso (2006), el lenguaje científico denomina señal acústica a la primera y sonido al acto perceptivo. Lo interesante es comenzar a desglosar las intermediaciones culturales que tornan adjetivable la percepción. Nada es lindo o feo, sano o molesto de por sí, sino que estamos atravesados por diferentes “biografías de audición” (GARCÍA, 2007, p. 63). De esta manera, todos somos tanto productores como receptores de nuestro entorno sonoro, y mediamos los sonidos a través de nuestras percepciones, que son eminentemente subjetivas y dependen de cada biografía de audición, tan personal y única como las huellas digitales. Un mismo sonido al mismo nivel acústico puede motivar dos o más reacciones dispares, dependiendo de la extensión de la audiencia.

Tras este trabajo antropológico de reflexión y deconstrucción del sentido común sonoro, queda al descubierto la necesidad de elaborar un mapa estrictamente sonoro, de carácter tridimensional, que borre las fronteras barriales estructurales y ponga en valor y en forma asociada tanto al sonido en su cuestión física, las percepciones de los habitantes y la reflexión antropológica.

Referencias

ALONSO, Miguel et al. *Escuchando la ciudad*. Una propuesta de investigación socioacústica en el espacio urbano de la ciudad de Barcelona. Barcelona: Colectivo Ciudad Sonora, 2007.

BASSO, Gustavo. *Percepción auditiva*. Buenos Aires: Editorial Universidad de Quilmes, 2006. (Colección Música y Ciencia).

BOUYASSE-CASSAGNE, Thérèse; HARRIS, Olivia. Pacha: en torno al pensamiento Aymará. In: ALBÓ, Xavier. (Comp.) *Raíces de América: El mundo Aymará*. Madrid: Alianza Editorial, 1998. p. 216-281.

CARLES, José Luis. *El paisaje sonoro, una herramienta interdisciplinar: análisis, creación y pedagogía con el sonido*. Madrid: Centro Virtual Cervantes, 2004. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/carles/carles_01.htm>. Acceso en: 26 abr. 2016.

CLIFFORD, James. Introducción: verdades parciales (1986). In: _____.; MARCUS, George (Ed.). *Retóricas de la Antropología*. Madrid: Ediciones Júcar, 1991. p. 25-60.

FELD, Steven. Sound as a symbolic system: the kaluli drum. In: HOWES, David (Ed.). *The varieties of sensory experience. A sourcebook in the Anthropology of the Sense*. Toronto: University of Toronto Press, 1991. p. 79-99.

_____. Una acustemología de la selva tropical. *Revista Colombiana de Antropología*, v. 49, n. 1, p. 217-239, jun. 2013.

FORTUNA, Carlos. La ciudad de los sonidos. Una heurística de la sensibilidad en los paisajes urbanos contemporáneos. *Cuadernos de Antropología Social*, n. 30, p. 39-58, 2009.

GARCÍA, Miguel Ángel. Los oídos del antropólogo. La música pilagá en las narrativas de Enrique Palavecino y Alfred Métraux. *Runa*, n. 27, 49-68, 2007.

GARCÍA LÓPEZ, Noel. Alarmas y sirenas: sonotopías de la conmoción cotidiana. In: ANTENBI, Andrés et al. *Espacios Sonoros, Tecnopolítica y Vida Cotidiana*. Aproximaciones a una Antropología Sonora. Barcelona: Orquesta del Caos, 2005. p. 12-25.

GUBER, Rosana. *El salvaje metropolitano – A la vuelta de la Antropología Posmoderna*. Buenos Aires: Legasa, 1991.

LA FLORESTA. 2016. Disponible en: <www.la-floresta.com.ar>. Acceso en: 10 jan. 2016.

LATIDO BUENOS AIRES. 2016. Disponible en: <www.latidobuenosaires.com>. Acceso en: 10 jan. 2016.

PELINSKI, Ramón. El oído alerta: modos de escuchar el entorno sonoro. In: ENCUENTRO IBEROAMERICANO SOBRE PAISAJES SONOROS, 1., Madrid, 12-15 junio 2007. *Anais electrónicos...* Madrid: Centro Virtual Cervantes, 2007. [s. p.].

POLTI, Victoria. Aproximaciones teórico-metodológicas al estudio del espacio sonoro. In: CONGRESO ARGENTINO DE ANTROPOLOGÍA SOCIAL, 10., 29 nov.-2 dec. 2011, Buenos Aires. *Anais electrónicos...* Buenos Aires: UBA, 2011. [s. p.].

_____. et al. Cartografías de la escucha. La dimensión etnográfica en la confección de mapas sonoros urbanos. 2011. In: CONGRESO ARGENTINO DE ANTROPOLOGÍA SOCIAL, 10., 29 nov.-2 dec. 2011, Buenos Aires. *Anais electrónicos...* Buenos Aires: UBA, 2011. [s. p.].

SCHAFER, Raymond Murray. El mundo del sonido. Los sonidos del mundo. *El Correo. Una Ventana Abierta Al Mundo*, París, n. 11, p. 4-8, nov. 1976.

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales* [1966]. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

SIMMEL, Georg. *Sociologie et Épistemologie*. PUF: París, 1981.

STOLLER, Paul. *The taste of ethnographic things*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992.

TRUAX, Barry. *Acoustic Communication*. New Jersey: Ablex Publishing Corporation, 1984.

_____. La composición de paisajes sonoros como música global. In: SOUNDSCAPE CONFERENCE, Trent University, Ontario, julio 2000. Ontario: Trent University, 2000. Disponible en: <www.icesi.edu.co/blogs/labsonoropcc/files/2013/10/La-composici%C3%B3n-de-paisajes-sonoros-como-m%C3%BAsica-global-B.-Truax.pdf> Acceso en: 26 abr. 2016.

VATTUONE, Emilio Juan. *La Floresta, Nuestro Barrio*. Reseña Evocativa. Buenos Aires: Talleres Gráficos Segunda Edición, 1991.

ANTROPOLOGÍA VISUAL APLICADA: DE ENSAMBLAJES, POTENCIALIDADES Y UBICIDADES

*Marian Moya*¹

Las llamadas “ciencias aplicadas” han ganado protagonismo en el mundo contemporáneo. Este fenómeno surge en los marcos político del neoliberalismo y epistemológico del posmodernismo. La ciencia como ocupación contemplativa o como mero refugio para el conocimiento y la reflexión “puros” parece incompleta, incluso inane. La ciencia hoy, encuadrada en el pragmatismo neoliberal, debe “servir para algo”, tener una finalidad concreta, resolver problemas prácticos.

Algunos puristas o conservadores sostienen que la ciencia aplicada respondería a un proyecto “mercenario”. Otros creemos que esta subdisciplina debe ponerse al servicio

¹ Marian Moya es Ph.D. y M.A. in Sociology (Rikkyo University, Japón) y Lic. en Ciencias Antropológicas (Univ. de Buenos Aires). Es Profesora Adjunta a cargo de la cátedra “Antropología Aplicada” de la Univ. Nacional de San Martín, Argentina. Es docente de posgrado en la UBA, en la UNSaM, y profesora invitada en universidades del exterior. Tiene una vasta trayectoria académica en el área de Antropología Visual. Ha trabajado durante muchos años en el Ministerio de Cultura de la Nación como asesora cultural y actualmente, es consultora independiente en temas de cultura, desarrollo y relaciones socioculturales entre Japón y América Latina.

de una acción transformadora y, en ocasiones, perseguir casi un propósito militante.

En el contexto de esta demanda coyuntural, propongo un ensamblaje entre antropología visual y antropología aplicada: dos áreas históricamente desvalorizadas en el campo de la ciencia antropológica. Hoy, y a un ritmo sostenido, ambas están logrando ser respetadas como legítimos espacios de producción de conocimiento científico, gracias a ese nicho de oportunidad favorable que combina lo práctico aplicado con lo evidente y taxativo visual.

Cada vez más antropólogos están siendo empleados en diversas instituciones y organizaciones fuera de la academia. Los especialistas en antropología ponen su amplio rango de conceptos, su entrenamiento etnográfico y otras herramientas de investigación al servicio de la intervención social y la solución de asuntos sociales y culturales. Los antropólogos participan en el diseño, planificación, implementación y evaluación de programas y proyectos, políticas y leyes, además de contribuir en la elaboración de productos o en la oferta de servicios (Nolan 2003). Asimismo, intervienen en la predicción y/o evaluación de efectos de cambio producidos por la implementación de políticas, a nivel local, nacional, regional e internacional. El espectro temático abarca la justicia social (discriminación, derechos humanos, desigualdad social), estrategias de desarrollo y “alivio de la pobreza”², problemáticas indígenas, educación y salud, gestión de recursos naturales, patrimonio cultural, turismo y espacios protegidos, dinámicas

² Tal y como se expresa en la retórica del sistema de Naciones Unidas, incluyendo UNESCO y la agenda de los Objetivos del Desarrollo del Milenio (ODM).

culturales en las organizaciones, hábitos de consumo, entre otros asuntos.

Cabe hacer un paréntesis en este punto, para aclarar un concepto sobradamente empleado y a la vez cuestionado en antropología aplicada: “gestión”. El término *gestión* está vinculado con el campo de la economía, más específicamente con el ámbito corporativo (empresarial). *Gestión* se asocia con *administración* o *gerenciamiento*. Entendida desde esa lógica económica, la gestión incluye investigación y praxis en un marco de planificación, aplicación de conceptos, métodos y técnicas para esa planificación y el refuerzo de las estrategias, estructuras y procesos que llevan a la efectividad de las acciones en un marco institucional. Por cierto, es una de las varias nociones que demandan reflexión y revisión crítica – al igual que otras que iré mencionando – en este campo. Si bien la antropología aplicada viene siendo objeto de reflexión académica en otras latitudes, en el medio local la revisión y el ajuste conceptual son aún apenas embrionarios.

Los/as antropólogos/as en ámbitos de la gestión pública y/o privada han realizado tres aportes esenciales:

- 1) un **aporte metodológico**, a partir de la aplicación de la investigación etnográfica y cualitativa, implementando sus técnicas más relevantes: la observación participante y la entrevista etnográfica, hoy utilizadas asiduamente en los proyectos de investigación.
- 2) un **aporte teórico**, en lo referido a la reformulación de instrumentos conceptuales de la antropología, con el fin de operar con eficacia sobre el terreno. La reflexión sobre *cultura, comunidad, identidad, diversidad* (en sus variantes cultural y biológica), entre otras nociones, es constante y dinámica, ya que cada contexto de

aplicación presenta diferentes condicionamientos (políticos, sociales, económicos, ideológicos), que el antropólogo ha de atender en su especificidad, aunque siempre abrevando en los marcos epistemológicos, metodológicos y éticos de la disciplina antropológica.

- 3) un **aporte desde la “perspectiva del actor”** (GUBER, 2004) entendida como la “mirada cultural” que permite mantener la atención sobre los discursos sociales, valores, prácticas, percepciones y representaciones como un todo. La posibilidad de interpretar o comprender el discurso desde el “punto de vista del nativo” es uno de los más importantes aportes que ha realizado la antropología al intervenir en otros ámbitos por fuera de lo académico. La “mirada cultural” no sólo permite comprender los discursos y acciones ajenos, sino también los propios –internos– del equipo de trabajo, generalmente de carácter interdisciplinario en antropología aplicada.

Si bien la antropología aplicada fue muchas veces caracterizada como una “antropología sin teoría” (ERVIN, 2000; NOLAN, 2003; PODOLEFSKY et al 2009), queda claro que al concebirla aquí como una “praxis”, la práctica profesional no puede desarrollarse sin una sólida fundamentación teórica. De lo contrario, esa práctica se reduciría a una mera aproximación empirista, que impediría al profesional explicar procesos, encontrar las causas de las problemáticas que aborda y ofrecer soluciones. En otras palabras, no sería antropología. Es importante enfatizar una vez más la necesidad de explicitar, analizar y reflexionar sobre los desafíos teóricos y metodológicos, así como las implicancias éticas y políticas que esa *praxis* trae consigo.

En el mundo contemporáneo, casi toda nuestra vida cotidiana, tanto desde el punto de vista cognitivo como perceptivo y experiencial, se encuentra mediatizada por la tecnología. No podemos dejar de analizar esa mediación en la producción de conocimientos antropológicos, tanto en el ámbito académico como en el de la gestión. No sólo porque permite abordar el proceso mediado tecnológicamente de producción de conocimientos en el campo de la antropología aplicada, sino también porque habilita a los investigadores el acceso a los medios audiovisuales y las nuevas tecnologías como instrumentos de comunicación, para la transferencia y divulgación de esos conocimientos. Para ello, toman la forma de productos que vehiculizan los resultados e impactos luego de la implementación de proyectos y políticas concretas. Esos formatos resultan más inteligibles para el público no familiarizado con los marcos discursivos de la antropología, conformado por los interlocutores más habituales de los antropólogos en proyectos de gestión. Dicho de otro modo, su potencialidad descriptiva hace de la imagen un recurso de comunicación más efectivo y accesible que los textos escritos, a veces redactados en un estilo alambicado que suele caracterizar el discurso en las ciencias sociales.

En este sentido, el recurso de los productos imagéticos y sonoros puede hacer los siguientes aportes en contextos de aplicación de la antropología:

- apoyar ilustrativamente un texto escrito;
- proveer pruebas (grabaciones, filmaciones etc.) en caso de denuncias con causas socialmente sensibles, derechos

humanos, riesgo ambiental, situaciones de violencia, expoliación de tierras y saberes de grupos indígenas³;

- aportar una dimensión descriptiva y empírica sobre las distintas etapas de un proceso de investigación aplicada;
- emplear el recurso imagético en el contexto del trabajo etnográfico como instrumento de elicitación de los sentidos (significados) nativos sobre determinadas situaciones o fenómenos sociales;
- comunicar resultados de la investigación y transferir conocimiento en formato visual de manera más accesible para los actores involucrados en el proyecto aplicado;
- divulgar los resultados de la investigación de manera más accesible entre públicos masivos.

El empleo del término *mediatización* (o *mediación*) implica pensar en los actores, la estética, la política y la economía detrás de las tecnologías. Asimismo, la antropología aplicada tiene un rol mediatizador. El antropólogo actúa como traductor sociocultural en varios niveles entre sujetos involucrados en las comisiones en antropología aplicada o trabajos bajo demanda, al interior de los equipos interdisciplinarios participantes de esos trabajos, para las audiencias o la sociedad en general, en proyectos de divulgación. Se puede afirmar, entonces, que la antropología visual aplicada articula dos capas de mediatización:

³ Uno de los principales problemas con que se enfrenta una antropología aplicada, orientada hacia la transformación social y la defensa de las poblaciones más vulnerables, es la llamada eufemísticamente “relocalización de poblaciones”. En realidad se trata con frecuencia de usurpación de tierras. Otra situación habitual es el despojo de saberes locales. El típico caso es la apropiación ilegítima (aunque no ilegal, ya que generalmente no existen marcos jurídicos apropiados que protejan a los grupos vulnerables de estas acciones) del conocimiento etnobotánico, aplicable a fines medicinales. Estos saberes terminan siendo patentados por la industria farmacéutica con fines lucrativos, que nunca redundan en beneficios para los grupos productores y portadores de ese conocimiento.

la aplicada y la visual (o tecnológica, si consideramos también la imagen en soporte informático).

Dimensiones de la “mediación instrumentada”

Cuando expreso la “mediación instrumentada”, me refiero a la interposición de un instrumento de registro o de comunicación entre los sujetos en una situación de campo (ya sea en investigación académica o aplicada). Para evitar incurrir en posibles fetichizaciones, queda claro que la mediación siempre es humana, aunque un instrumento u objeto sea interpuesto entre sujeto y sujeto a la hora de la construcción de la realidad.

Esa mediación humana instrumentada actúa en el cruce de varias dimensiones:

- Subjetiva: en sus varios niveles, emocional/perceptivo/cognitivo/sensorial/experiencial. No es el instrumento de registro, sino el sujeto el único productor de imágenes, aun cuando su subjetividad esté mediada por el instrumento de registro;
- Instrumental: la interposición de un objeto o instrumento entre el sujeto y la realidad (social) a capturar imagéticamente;
- Contextual: es importante considerar los contextos de producción, aplicación y consumo para tener una comprensión de la significación de procesos, objetos y relaciones implicadas (nivel sincrónico);
- Procesual: este nivel es fundamental para explicitar las relaciones de poder y las intersubjetividades (a nivel individual y colectivo) en un sentido político amplio (nivel diacrónico).

La antropología visual aplicada debería ser entendida como herramienta política de transformación. Para ello, la detección y el análisis de las relaciones de poder y sus mecanismos de gestión y control del conocimiento constituyen factores insoslayables, ya que ignorarlos en el marco de una intervención puede llevar a la reproducción o consolidación de las condiciones de desigualdad que se pretenden eliminar o “aliviar”.

Por otra parte, la experiencia sin teoría es una experiencia acrítica. El sujeto así concebido se reduce a un mero engranaje de un sistema (alienación). La teoría sin experiencia se transforma en una acción meramente contemplativa y, probablemente, especulativa. La antropología no es un instrumento de reflexión filosófica, sino básicamente de accionar político. Entonces, no se propone aquí tan sólo la aplicación mecánica de un conjunto de métodos y técnicas de registro y relevamiento. Resulta imperativo subsumir estas prácticas metodológicas y de intervención sobre la realidad social a la reflexión teórica fundada en los principios y postulados de la antropología.

Asimismo, la consideración de la mediación en sus diferentes manifestaciones en el ámbito de la gestión es sustancial no sólo por las consecuencias de esa mediación en la cotidianidad, sino porque interpela la propia disciplina respecto de la complejización de conceptos (como cultura, espacio, tiempo); la emergencia de nuevos términos sobre las relaciones sociales (como conectividad, interactividad, virtualidad); la reformulación de las técnicas etnográficas ante nuevas temporalidades (inmediatas) y espacios (simultáneos) de encuentro, de socialización, de interacción, de producción, de consumo, de investigación. El mismo concepto de “campo” antropológico ha sido activamente discutido

durante los últimos veinte años en su constante redefinición, en la “desmaterialización” y visualización que propone la tecnología, en su deconstrucción desde la teoría y en la idea de diálogo entre teoría y extrañamiento (CLIFFORD, 1997).

En el marco de estos proyectos, es frecuente el empleo de los recursos audiovisuales (analógicos y/o virtuales) para construir y transferir conocimiento orientado a esos propósitos prácticos no solamente con fines ilustrativos, sino también para sintetizar conocimiento, describir sujetos, procesos y situaciones, transmitir ideas, sensaciones, experiencias; comunicar resultados de la investigación; promover y difundir acciones; sensibilizar a ciertos sectores sociales (o a todos), valiéndose de la mayor accesibilidad que proporcionan los medios audiovisuales gracias a la ubicua alfabetización audiovisual.

Antropología visual y antropología aplicada: las grandes descartadas de la antropología

Hasta no hace demasiado tiempo, muchos antropólogos visuales parecían sentirse en la obligación de justificar la relevancia del cruce entre imagen y antropología. Para ello, con frecuencia proporcionaban un relato, generalmente a modo introductorio, sobre los pioneros de la disciplina, luego un rápido desarrollo por las diferentes escuelas, para terminar en la descripción de las modalidades de extrapolación del lenguaje cinematográfico en su adaptación al campo de la antropología o, mejor dicho, de la etnografía. Otra de las modalidades era preguntarse una y otra vez si existía o no el cine etnográfico, una cuestión irresoluble y, por cierto, bastante irrelevante.

No obstante, poco se reflexionaba sobre el estatuto epistemológico de la pretendida subdisciplina y, especialmente, de su valor como herramienta metodológica.

El principal problema era que el camino elegido, al tercer o cuarto artículo con estructura y reflexiones similares, ya no resultaba novedoso como aporte para el quehacer antropológico. El punto preocupante era la pretensión de que la antropología visual fuera reconocida como un campo autónomo e independiente (BANKS, 2010), como la antropología médica o la antropología jurídica⁴, cuando su mayor aporte radica en las potencialidades de la imagen como herramienta de investigación en la producción de conocimiento, como objeto de estudio en sí misma o como vehículo de transferencia de contenidos antropológicos, ya sea con fines académicos o de divulgación (ARDÈVOL, 1998).

En cuanto a la antropología aplicada, es conocida su imagen de “chica mala”, ya que se la asoció con la salida de la disciplina de la torre de marfil académica en períodos en que sobre todo el gobierno estadounidense necesitaba de la antropología para conocer al “otro” (por lo general, enemigo real o potencial) o como recurso persuasivo para la dominación de otros pueblos o grupos socioculturales. Esto ocurrió durante la Segunda Guerra Mundial, la Guerra de Vietnam, en las intervenciones durante la Guerra Fría en Latinoamérica (para detectar focos de guerrilla después de la Revolución Cubana) y hoy, con su “antropología militar” activa y efectiva en Irak o Afganistán (LUCAS, 2008). Algunos también le achacan

⁴ Sin embargo, esta tendencia a segmentar en sub-especialidades ligadas a los desarrollos históricos de la antropología suele desembocar en fragmentaciones antojadizas, cuando no con intencionalidad política, corriéndose el riesgo de perder por el camino la perspectiva holística de la disciplina.

a la antropología aplicada su rol como dispositivo de control social en el mundo corporativo –a modo de mecanismo de contención y neutralización del conflicto entre los empleados– o para persuadir a eventuales clientes y consumidores, a través de la modalidad de la “etnografía de consumo”. En el mejor de los casos, existe una acusación velada de mercantilización de esta ciencia. Y en el peor, este modelo de antropología es considerado por muchos académicos y aun antropólogos profesionales⁵ como despreciable por estar reñida con la ética y con la necesaria transparencia que requiere un quehacer científico al servicio de la transformación y no de la defensa de intereses espurios o del mantenimiento del *statu quo*. Pero antes de emitir un fallo condenatorio, es necesario revisar el espectro de matices que presentan tales prácticas. No nos extenderemos en este tema aquí, pero es importante remarcarlo para evitar demonizaciones que podrían hacernos perder de vista el beneficio que nos puede proporcionar una antropología aplicada concebida como vía para la transformación y el cambio social en beneficio de los grupos más vulnerables.

Lo que sí quisiera destacar es esta representación malograda que los propios antropólogos hemos atribuido tanto a la antropología visual como a la antropología aplicada y ensayar una vía reivindicatoria. Puede condensarse en los siguientes puntos los componentes de esa representación distorsionada. Tanto la antropología visual como la

⁵ Nolan (2003) propone una tipología que distingue 1) antropólogo académico, quien trabaja solamente dentro del ámbito universitario o de investigación académica, 2) antropólogo profesional, quien se desempeña solamente en ámbitos de gestión o de intervención social y 3) antropólogo aplicado, aquél que tiene una inserción institucional académica, pero también desarrolla tareas en áreas de gestión o de orientación pública.

antropología aplicada carecen de estatuto epistemológico reconocido en la academia. En otras palabras, aparecen como huérfanas de teoría. La antropología visual es percibida con frecuencia como mera técnica cinematográfica, extrapolada al trabajo etnográfico, mientras se presupone que la antropología aplicada carece de trayectoria reflexiva y de construcción de teoría en sintonía con los rigurosos marcos que requiere la construcción de conocimiento científico. Es sólo “gestión” (en el sentido de procedimiento por “encargo de un cliente” o un “trámite”), o pura intervención empírica. En ambos casos, el rigor científico brilla por su ausencia.

La historia de la antropología narra otra realidad. Sobre la base de esa información histórica y en defensa de las subdisciplinas, puede afirmarse que ambas son constitutivas del quehacer antropológico desde los albores de esta ciencia social: la observación siempre ha formado parte de las técnicas por excelencia de la etnografía, con o sin la mediación de instrumentos de registro imagético. Asimismo, la intervención social y sus consecuencias políticas son, de alguna manera, la razón por la cual existe la llamada “antropología social/cultural”.

En primer lugar, tanto Bronislaw Malinowski como Franz Boas se valían de la fotografía como forma de registro visual de sus informantes⁶; Margaret Mead fue una acérrima defensora de la importancia de la incorporación de la imagen en el campo de la antropología (MEAD, 2000). Por su parte, respecto de la antropología aplicada, ¿acaso el mismo

⁶ En el sitio web “Visual Fields”, se puede acceder a interesantes datos sobre la fotografía temprana en el campo de la antropología. Incluye llamativas imágenes tanto de Malinowski como de otros antropólogos. En http://classes.yale.edu/03-04/anth500b/projects/project_sites/02_Orrantia/ANTHRO_PROJECT.html Acceso al sitio el 8 de junio de 2015.

Malinowski, Evans Pritchard y varios más no se desempeñaron como antropólogos contratados por la Corona británica, complementando sus faenas académicas para asesorar a los funcionarios coloniales acerca de cómo elaborar e implementar las políticas colonialistas e imperialistas? De hecho, Malinowski es autor de un interesante artículo sobre la aplicación de la antropología en ámbitos de intervención, bajo el concepto explícito de “antropología práctica” (*practical anthropology*) (MALINOWSKI, 1929).

Por otra parte, además de obstinado defensor de los derechos de los pueblos indígenas, Boas insistió con vehemencia sobre la necesidad de que el Estado se subordinara a los intereses de los individuos. En 1919, el autor planteó su preocupación de manera pública, en una carta que llevó el título “Científicos como espías” en *The Nation*. Allí denunció que cuatro antropólogos de Estados Unidos, a quienes no mencionó, abusaron de sus posiciones como investigadores profesionales para conducir espionaje en América Central durante la Primera Guerra Mundial⁷. Esa acusación pública en *The Nation* le valió una severa sanción: fue despojado de su cargo como miembro del Consejo Directivo de la Asociación Americana de Antropología, con la amenaza incluso de expulsión de la Asociación (HILL, 1987).

Particularmente interesante fue el *Proyecto de Investigación en Culturas Contemporáneas* de la Universidad de Columbia, diseñado “[...] para investigar las culturas de las naciones modernas con las cuales nosotros [los Estados Unidos] éramos aliados y contra quienes estábamos luchando,

⁷ Para ampliar, ver Price, 2000 – Disponible en: <<http://www.thenation.com/article/anthropologists-spies#>> – y Van Willigen: 2002.

incluyendo Alemania, Gran Bretaña, Rusia, Francia y Japón” (SRIVASTAVA, 2013). Este proyecto fue impulsado por Margaret Mead y Ruth Benedict, y está publicado parcialmente en el manual de investigación de Mead y Metraux, “The Study of Culture at a Distance” (2000). Allí se sugiere una aplicación de la antropología visual para el estudio a distancia de carácter nacional a través del análisis de materiales visuales como las películas y las bellas artes. Uno de los trabajos que se incluyeron en este proyecto fue el análisis del film nazi “Hitlerjunge Quex”(1933)⁸, realizado por Gregory Bateson. El objetivo del autor era comprender la propaganda y la moral alemana tanto como el impacto de esa propaganda nazi en Estados Unidos (PINK, 2006).

El conocido antropólogo visual John Collier, cuyo texto “*Visual Anthropology: Photography as a Research Method*” de 1986 se considera un clásico de la subdisciplina, apela a muchos ejemplos de su propia experiencia en antropología aplicada. Por ejemplo, el “Proyecto Vicos”, tan mentado en los manuales de Antropología Aplicada (NOLAN, 2003; VAN WILLIGEN, 2000), fue llevado a cabo entre la Universidad de Cornell y la Universidad de San Marcos, de Lima, con el aval del estado peruano. Según Collier, el proyecto tenía como propósito preparar a los campesinos de Vicos para tomar control de la hacienda que funcionaba bajo una estructura colonial y posibilitarles, así, una vida como ciudadanos libres. El inventario fotográfico de Collier era “[...] para medir sistemáticamente algunas de las influencias del proyecto sobre familias indígenas, fotografiando cada pared, en cada

⁸ Disponible en Youtube con subtítulos en castellano <https://youtu.be/rzLmnFPTNEo>.

habitación, de cada hogar” a partir de una selección al azar de unidades domésticas (COLLIER; COLLIER, 1986 apud PINK, 2006, p. 89). Otro autor conocido en el área, Richard Chalfen, trabajó de manera colaborativa con un equipo médico para aplicar antropología visual en proyectos vinculados con la salud. Un aspecto interesante de este trabajo, realizado junto a Michael Rich, fue la creación de un método al que denominaron “Video Intervention/Prevention Assessment” (VIA)⁹: niños y adolescentes con una enfermedad crónica creaban sus diarios en video, narrando visualmente sus vidas cotidianas en esa convivencia con su condición médica. Se les pidió luego que enseñaran a sus doctores qué significaba vivir de esa manera (CHALFEN; RICH, 2004 apud PINK, 2006).

No podemos dejar de mencionar la nefasta “antropología visual aplicada” que acompañó el trabajo de Napoleon Chagnon, antropólogo estadounidense “experto” en generar un escándalo ético-antropológico tras otro, y James Neel, genetista, durante la década de los setenta. Chagnon y Neel, apelando a un camuflaje de trabajo académico neutral y científico, llevaron a cabo experimentos para testear entre los yanomani una vacuna contra el sarampión, la Edsmonton B, que había sido discontinuada en el mercado en Estados Unidos¹⁰ (TIERNEY, 2001). De hecho, muchos antropólogos tienen su “costado visual” sin reconocerlo: emplean la fotografía como herramienta de registro en el campo y aun incluyen

⁹ “Intervención con Video/Evaluación para la Prevención”

¹⁰ Los yanomano, también llamados yanamamo, yanomam, y sanuma, son un grupo indígena que habita en territorios alejados de las grandes urbes, en más de cien aldeas dispersas a ambos lados de la frontera entre Venezuela y Brasil. El grupo de yanomanos está compuesto por unas 20 a 30 mil personas.

esas imágenes en sus publicaciones con un fin ilustrativo y legitimador del geertziano “Yo estuve allí”.

De la misma manera, muchos antropólogos son “aplicados” sin asumirse como tales: ¿cuántos de nosotros no hemos realizado algún asesoramiento – por mínimo que fuere – o alguna actividad de consultoría más allá de la academia? La mayoría de los antropólogos formados y con cierta trayectoria han brindado sus conocimientos y técnicas adquiridas en la academia, poniéndolas al servicio de tareas por fuera de la misma.

Antropología visual y antropología aplicada: por qué y cómo ensamblarlas

La articulación entre antropología visual y aplicada constituye un área de indagación científica. De esta articulación podemos hablar en términos de una antropología visual aplicada. Pink (2006) sugiere que la definición de antropología visual aplicada difiere de la académica en razón de que la primera está orientada hacia la resolución de problemas, apunta a crear intervenciones sociales conducidas por la investigación en experiencia humana y está al servicio del “cliente” o “usuario” antes que inspirada en cuestiones teóricas, sustanciales o metodológicas vinculadas a la práctica académica. Acuerdo en casi toda esta caracterización ofrecida por Pink, pero enfatizaría que la antropología visual aplicada está no solo inspirada, sino también sustentada en el corpus epistemológico y metodológico de la disciplina antropológica gestado en la academia.

La antropología visual no se considera aquí una mera técnica incrustada en un proyecto de antropología aplicada, sino que la antropología visual aplicada debe concebirse como un campo autónomo de producción de conocimiento, con un estatuto epistemológico propio (constituido por conceptos y categorías provenientes de ambas disciplinas en articulación) y, naturalmente, con marcos metodológicos sustentados en esa epistemología específica. Asimismo, los contextos ontológicos de aplicación de la imagen condicionarán la manera de construir conocimiento antropológico abrevando en ambas fuentes disciplinarias. En otras palabras, no se trata de un proyecto de antropología visual que aporte recomendaciones aisladas en contextos de aplicación. Como ejemplo, podría mencionar mi propio trabajo de campo en una zona de Buenos Aires – la llamada “Villa 21”, en el barrio de Barracas –. Algunas de mis fotografías, tomadas en el marco de un trabajo etnográfico visual, fueron solicitadas por residentes locales para elevar denuncias relativas a la problemática de la “inseguridad” – delitos – en el barrio. Estas fotografías no estaban al servicio de un proyecto aplicado, sino que el registro atendía objetivos de investigación exploratorios y de relevamiento etnográfico para mi trabajo académico exclusivamente. Es importante destacar que este trabajo se llevó a cabo y fue finalizado hace muchos años, en la década de los noventa y, por lo tanto, desconozco las circunstancias actuales en la zona.

La antropología visual aplicada tampoco apunta a materializarse en acciones de antropología aplicada que recurran a la imagen con fines meramente ilustrativos. La propuesta es construir un dispositivo disciplinario que pueda atender los objetivos específicos en el cruce de ambas subdisciplinas.

Durante 2015, junto con un equipo interdisciplinario (formado por antropólogos, sociólogos, documentalistas, fotógrafos y gestores culturales), hemos desarrollado un proyecto de antropología visual aplicada entre randeras, artesanas textiles de la provincia de Tucumán, Argentina¹¹. La iniciativa surgió del Ministerio de Cultura de la Nación, con el fin de elaborar una propuesta para presentar ante la Organización para la Educación, la Ciencia y la Cultura de las Naciones Unidas (UNESCO) en el marco de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003). Para este fin, la organización internacional exige la presentación de un breve video que acompañe el texto de la candidatura con fines ilustrativos y descriptivos. La producción artesanal, los procesos involucrados y, por supuesto, las randeras y su contexto sociocultural han sido caracterizados de manera precisa y ostensible a través del recurso de la imagen. La narrativa visual permite aprehender de modo inteligible estos sujetos, productos y procesos a los eventuales evaluadores del proyecto, quienes, en razón de ser originarios de otros países, por lo general no se encuentran familiarizados con las realidades socioculturales de Argentina.

El video que exige la organización transnacional dura sólo unos diez minutos. En tan escasa extensión, queda claro que no han podido incluirse a todas las artesanas de la comunidad

¹¹ La randa tucumana es una técnica artesanal que consiste en una malla tejida con una aguja común y un palillo-guía de metal o de madera. El “palito” –como lo denominan las artesanas– sirve para regular el tamaño del ojo de la malla. La red se coloca bien tensa en un bastidor y se da comienzo al bordado o “labrado” sobre esa malla. Terminada la pieza, se la almidona para conferirle firmeza. Las randeras son las artesanas que producen piezas exquisitas a partir de esta técnica. La mayoría reside en la localidad tucumana de El Cercado, en el municipio de Monteros, a 53 km al sudoeste de la capital provincial.

(son más de cincuenta), ni toda su producción, ni todos sus relatos. Es por ello que fue necesario ampliar los registros para obtener un producto visual más abarcador, no ya para cubrir los requisitos establecidos por UNESCO, sino para materializar un registro imagético que reuniera el patrimonio cultural de las ranaderas de acuerdo con sus propios deseos y necesidades. El mismo registro audiovisual y fotográfico producido en esta instancia del trabajo constituye un patrimonio audiovisual, ya que recoge historia, memoria, narrativas y descripciones visuales de los productos de las ranaderas. Este ejemplo ilustra cómo la antropología visual aplicada reúne otros objetivos que trascienden los propósitos de la antropología aplicada y de la antropología visual por separado.

La transferencia y recepción de las imágenes como medios de empoderamiento. Potencialidades y riesgos

La fotografía y especialmente el video son idóneos para la transmisión de la experiencia de un grupo de personas hacia otro grupo. Las audiencias pueden empatizar de modo más directo e integral con los sujetos representados, ya que se activan la emoción, las sensaciones y otras dimensiones de la experiencia, como por ejemplo, los sentidos, cuando el medio es visual. Al observarlas en una imagen es posible capturar, desde la imaginación y la asociación evocativa con experiencias anteriores, cómo olerán una tortilla o una montaña de basura, cómo se sentirá al tacto una pieza de ébano. Es cierto que la lectura de un texto escrito también puede evocar esas sensaciones. Sin embargo, la naturaleza

descriptiva de la imagen visual permite una asociación más inmediata, basada en la experiencia anterior del sujeto y en su memoria. Aunque, como advierte Pink (2006), puede correrse el riesgo de equiparar la experiencia personal con la ajena; posiblemente estemos sólo considerando nuestra propia experiencia cultural y biográfica, sin tener en cuenta que existe siempre una parcela impenetrable de la experiencia ajena. Por lo tanto, es fundamental que el antropólogo visual aplicado esté permanentemente atento a que la representación que realiza sea significativa tanto para los sujetos representados como para las audiencias esperadas. Este podría ser uno de los desafíos más importantes en este campo de indagación y aplicación. Cuando la imagen resulta demasiado polisémica y abierta a las múltiples interpretaciones de los sujetos que la visualizan, quizás sea conveniente acompañar el film o la fotografía con un texto que ancle sentidos para esas imágenes (BARTHES, 1970; SONTAG, 1977).

Igual que en el texto escrito, el film deberá ser inteligible para todos los universos de sentidos de los sujetos involucrados en la investigación. Por ejemplo, si se trata de un video realizado para transferir los resultados de una etnografía de consumo, las imágenes podrán ser “leídas” (decodificadas) tanto por los sujetos representados como por los comitentes del trabajo etnográfico (una agencia de publicidad, una empresa de productos, una consultora de marketing etc.).

Hagamos un paréntesis para sustentar nuestra posición respecto de la existencia de una “antropología mercenaria”, para despejar dudas y confusiones. Calificar un conjunto de acciones en antropología en general y antropología aplicada, en particular, como “antropología mercenaria” es una acusación delicada. Si adherimos a esta categoría, livianamente podría

tildarse de “antropólogos mercenarios” a Malinowski, por su prestación de servicios a la Corona Británica, a Margaret Mead, por sus trabajos sobre racionamiento de alimentos para el Departamento de Estado de Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial, a Oscar Lewis y su “antropología de la pobreza”, por sustentar proyectos de intervención en Latinoamérica. Sin embargo, como ninguno de ellos trabajó para organizaciones corporativas en el marco del neoliberalismo, no se les endilga el mote de “antropólogos mercenarios”. En todo caso, probablemente podría ser caracterizado, sí, como antropólogo mercenario quien recibe un abultado sueldo por parte de un gobierno para llevar a cabo tareas de espionaje o ingeniería social en Afganistán o Irak, bajo la legitimación de una pseudodisciplina como la “antropología militar”. Recordemos el proyecto “Human Terrain System” (Sistema de Terreno Humano), que se ocupa de allanar el “terreno humano” para las intervenciones militares antes y después del ingreso en los países a invadir por parte de las tropas estadounidenses. Pero, insisto, al menos en nuestro medio académico local, falta debate al respecto. En Estados Unidos, desde hace años se están dando múltiples espacios para discutir estos puntos álgidos y centrales en las trayectorias de nuestra disciplina. Este tipo de acciones, por cierto, juegan en contra de la lucha por un reconocimiento social justo, cuando necesitamos imperiosamente abrirnos camino en nuestro mercado laboral¹².

He intentado, entonces, poner una clara frontera entre una supuesta “antropología mercenaria” y una antropología

¹² Para ampliar estos temas (desde un punto de vista a favor o en contra), ver, por ejemplo: King, 2009 o Price, 2011.

aplicada o de orientación pública. Ahora, es necesario distinguir entre una intervención¹³ social “desde arriba hacia abajo” (por ejemplo, en el caso de un proyecto de etnografía de consumo, comisionado por una empresa, o una demanda de relocalización de una o varias poblaciones para la construcción de una represa o para un emprendimiento minero) y una intervención “desde abajo hacia arriba” (un proyecto de desarrollo, en el que la variable cultural sea tenida en consideración y, por lo tanto, los comitentes soliciten al antropólogo establecer un diálogo –no una mera “consulta”– con los potenciales beneficiarios, para conocer sus deseos, necesidades, expectativas y, especialmente, su conformidad o no con las acciones propuestas). En el primer caso, la investigación se orienta a satisfacer una obtención de lucro por parte de la empresa, mientras que el segundo cobra un carácter más participativo y al servicio de los sujetos (“informantes” y potenciales beneficiarios).

Quizás no sea casual que los proyectos encomendados a antropólogos por agencias de publicidad o empresas dedicadas a la producción de artículos de consumo sean quienes soliciten como componente esencial de la comisión un video o serie

¹³ El término “intervención” es en sí mismo problemático. “Intervenir” un objeto o sujeto connota cierto nivel de agresión y quizás violencia, cuando menos simbólica, ya que altera la condición original del ente en cuestión. Puede asimismo asociarse con acciones militares, intromisiones en asuntos ajenos, control sobre la ciudadanía (la figura del “interventor” en la dictadura militar), etc. En razón de que este concepto no fue todavía apropiadamente debatido hasta el momento en la escasa literatura existente sobre el tema, lo empleo provisoriamente, puesto que está instalado y no lleva a confusiones en la retórica sobre antropología aplicada. Pero soy consciente de la necesidad de revisarlo y reemplazarlo por una noción más adecuada en este contexto de reflexión y producción de un corpus epistemológico sin fisuras para el ejercicio de la antropología fuera del ámbito académico.

fotográfica que acompañe al informe técnico que reúne los resultados del proyecto y las esperadas recomendaciones. Un ejemplo de etnografía de consumo es la llevada a cabo por un/a antropólogo/a (no aparece en la imagen) para la empresa Wendy, de comidas rápidas, en Estados Unidos¹⁴. No es habitual que las compañías que contratan antropólogos para este tipo de trabajo exhiban los resultados del mismo de manera pública. Según el testimonio de un colega dedicado a la etnografía de consumo en Argentina, las empresas no les permiten exhibir los videos porque una vez entregados como informe visual, no son ya propiedad del antropólogo. Esta es una gran diferencia con los productos de investigación de los antropólogos “académicos”, quienes no pierden el derecho sobre la autoría de sus trabajos gracias a la protección que les garantiza la academia. En otras palabras, los trabajos en el campo de la antropología visual aplicada corren el riesgo de devenir mercancías “independizadas” de sus productores. El antropólogo, al igual que cualquier trabajador asalariado, pierde todo derecho y control sobre el objeto de su trabajo, sobre la materialización de su propia subjetividad (alienación).

En el proceso de transferencia de los resultados de la investigación visual aplicada, se da asimismo una ventaja notoria para el empoderamiento de los sujetos destinatarios de los proyectos aplicados. Dar a conocer las condiciones de vida y los aspectos culturales de los sectores supuestamente beneficiarios de las políticas, planes, proyectos de gestión en antropología aplicada a través de la difusión por el medio

¹⁴ Si bien la divulgación de estos videos no es habitual por considerarse esta producción de imágenes propiedad de las empresas, puede visualizarse aquí el resultado del trabajo etnográfico realizado para Wendy <<https://www.youtube.com/watch?v=qbDPUQYjXMg>>.

visual incrementa sustancialmente su visibilidad y, por ende, el reconocimiento social del grupo y de sus necesidades, carencias y eventuales situaciones de vulnerabilidad y subordinación.

El uso de video se implementa tanto en proyectos de desarrollo, de educación como en campañas de equipos de antropología forense para concienciación. Del mismo modo, nuestro proyecto de arte social y desarrollo – al que haré referencia enseguida – ha demostrado el potencial transformador del documental y de la ficción para la intervención social. Ejemplos de estas posibilidades son La “Campaña de toma de muestra de ADN a los familiares de desaparecidos”, del Equipo de Antropología Forense de Perú¹⁵ o nuestro proyecto “Pescando sueños”, junto al artista plástico Alejandro Marmo llevado a cabo en Roque Saenz Peña, Chaco, durante 2007¹⁶. Este corto muestra un taller de arte para niños en edad escolar de sectores rurales en Chaco, donde la etnografía visual jugó un rol clave para sensibilizar a maestros y funcionarios locales. Asimismo, la experiencia que articuló arte y antropología se replicó en Santo Domingo, República Dominicana, en un taller con alumnos adolescentes de una escuela de oficios en sectores populares urbanos.

No obstante, conviene plantear una advertencia. Así como se incrementa la visibilidad para el empoderamiento, también la imagen puede acrecentar los riesgos de dejar al descubierto puntos débiles o que pueden tornar más vulnerables a los grupos ya desfavorecidos al exponer estas condiciones en el dominio público. Por ejemplo, en el caso

¹⁵ Puede visualizarse en: <https://www.youtube.com/watch?v=7_op0nwCtRk>.

¹⁶ Este video sobre arte social y antropología se encuentra alojado aquí: <<https://www.youtube.com/watch?v=sZ7jispT5yE>>.

de sujetos farmacodependientes, el límite delicado entre lo que constituye o no delito –p or ausencia de marcos legales adecuados, debate público, escasa precisión jurídica en relación a estos asuntos, intereses políticos etc. – podría llevar a una riesgosa identificación de los sujetos cuando sus imágenes son divulgadas. En estos casos, se superponen los dilemas éticos que sobrevuelan cualquier proyecto de antropología aplicada y de antropología visual. No entraremos a debatir este punto en particular, pero sí merece la pena plantear esta discusión en un trabajo dedicado exclusivamente a tan complejo pero poco abordado tópico: la ética en antropología, visual, aplicada, académica, es decir, en todas las manifestaciones de la *praxis* antropológica. En efecto, a este debate ni siquiera escapa una etnografía supuestamente neutral, “pura”, pretendidamente aséptica, producida dentro de la protectora burbuja académica.

Recuperación de la visibilidad en la visualidad de la antropología aplicada. La divulgación y la salida de la burbuja académica

El término “visibilidad” se escucha en el medio académico e incluso en los espacios políticos y mediáticos con gran asiduidad. ¿Por qué resulta tan importante hoy en día ser visible? Porque es el paso previo al reconocimiento. Visibles – porque históricamente se las relegó, ocultó, negó – buscan ser las minorías étnicas, sociales, de género. La visibilidad garantiza que aquéllos que se encuentran habilitados de hecho o de derecho para tomar decisiones sobre las condiciones de vida en general de esos grupos minoritarios los “vean” y en

consecuencia, los tengan en cuenta. Incluso por presión social o política (porque el resto de la sociedad también “los ve”). La visibilidad hoy, además de su connotación referida a lo perceptivo, tiene también un sentido evidentemente político.

La antropología, que podríamos caracterizar como una disciplina “minoritaria” – al interior de las instituciones académicas – necesita igualmente visibilidad. La defensa de grupos étnicos u otras minorías ante el avance de intereses privados o del Estado en disputas por tierras; la denuncia de acciones espurias en el marco de proyectos de economía extractiva; el avance violento de la medicina occidental sobre los saberes locales medicinales son situaciones en las que la intervención del antropólogo sería la más adecuada. Sin embargo, es muy probable que el comitente recurra a sociólogos, trabajadores sociales, politólogos o incluso economistas, ignorando que existen los antropólogos sociales o culturales. La antropología es aún una disciplina asaz invisible en el contexto de la sociedad mayor, por fuera de la torre de marfil académica (y hacia adentro de la torre, en muchas ocasiones también lo es).

Es por ello que en la coyuntura actual en que las ciencias sociales aplicadas están encontrando un nicho y ofreciendo a los profesionales de la antropología nuevas oportunidades de inserción en un mercado laboral por fuera de la academia, nuestra ciencia no puede darse el lujo de permanecer en las sombras. En poco tiempo, los jóvenes graduados dejarán de estar en condiciones de ser absorbidos por el mercado académico, ya saturado y en el que impera una salvaje competencia por becas, subsidios, escasísimos puestos en las universidades. El “publica o perece” no será el mandato del futuro. “Insértate en el mercado de la ciencia aplicada o búscate otra ocupación”

parece ser la disyuntiva a la que tendrán que enfrentarse los jóvenes profesionales.

En este punto es que la visualidad representa para la antropología aplicada una suerte de salvoconducto, un reaseguro frente a ese riesgo de que los antropólogos permanezcan en las sombras, al tiempo que otras disciplinas siguen avanzando y gozando de mayor reconocimiento social.

La primacía de lo visual es una marca de nuestra era: el lenguaje preeminentemente icónico del medio informático así lo revela. El espacio virtual es mediatizador por excelencia de nuestras vidas cotidianas, de nuestro acceso al conocimiento del mundo, de la constitución de nuestras subjetividades individuales y colectivas¹⁷, de nuestras redes sociales, tanto en sentido informático como ontológico. Las acciones en el ámbito virtual, inscriptas en y constitutivas de la incorrectamente llamada “vida real”, se valen del sustrato visual como base esencial para la producción, materialización y circulación de sentidos, que abarcan todos los ámbitos de la vida humana en el mundo contemporáneo y globalizado. Incluso aquellos pueblos con menor acceso a los beneficios de la virtualidad la demandan como un derecho no solo cultural, sino también político, ya que cualquier ciudadano tiene derecho a acceder a la materialidad y la operación simbólica de una computadora (García Canclini 2004). El sujeto que hoy queda por fuera de la virtualidad ve cercenados sus derechos sociales, culturales y aun políticos, y está negado a un disfrute justo de los beneficios y las ventajas materiales y simbólicas que traen aparejadas las (ya no tan) nuevas tecnologías. Es muy difícil pensar la visualidad por fuera de los procesos virtuales

¹⁷ Para ampliar este tema ver Moya y Vazquez 2010.

del mundo contemporáneo. Por esa razón, enfatizamos la relevancia del medio virtual en este contexto de la aplicación de la antropología sobre el que estamos reflexionando.

Queda claro así que la visualidad es inherente a cualquier proceso cultural: permea todos los espacios y los vínculos de nuestra cotidianeidad. Incluso la imaginación, quizás la dimensión más abstracta de nuestros procesos vitales y cognitivos, apela permanentemente a las imágenes.

Está muy bien producir y realizar filmes etnográficos, con objetivos didácticos o para presentar resultados de investigación en reuniones científicas, festivales y muestras. Sin embargo, resulta imperioso echar mano del recurso audiovisual para que nuestra disciplina resulte más accesible a audiencias mayores y se sepa que abarca más que momias, piedras y aventureros arqueólogos en busca de fantásticas arcas perdidas. Cualquiera de nosotros puede haber sido interpelado como buscador de huesos, de dinosaurios (esto me ocurrió a mí) o de piedras antiguas. Entonces, la responsabilidad de superar este desconocimiento en lo que respecta a los alcances, potencialidades conceptuales y metodológicas recae sobre nuestra misma comunidad antropológica. Volvemos “visibles” es tarea en primer lugar del antropólogo. ¿Cómo? A través de la visibilización de nuestra producción, en la forma de imágenes para exposición, de la divulgación en los medios, del uso permanente de las redes sociales y otros espacios en la red Internet. ¿Para qué? Volvemos “visibles” nos permitirá encontrar muchas más posibilidades de inserción profesional.

¿Para qué “sirve” entonces este ensamblaje?

Considerar la dimensión de la mediación visual (tecnológica) en la *praxis* de la antropología (aplicada) nos posibilita recuperar la capacidad transformadora y cuestionadora de la antropología en general y de la antropología visual en particular. Si ubicamos el análisis en una perspectiva dialéctica, podemos determinar que detrás de la experiencia transformadora de la antropología (ya sea en gestión, práctica profesional o académica, la docencia o la divulgación) habrá un marco científico de referencia que, a su vez, estará sustentado por una determinada ideología. Esta potencialidad es una de las características de nuestra disciplina que, gracias a las herramientas tecnológicas, está en condiciones de ampliar aún más los alcances de esa acción transformadora.

En síntesis, la visualidad en articulación con la gestión antropológica amplía sustancialmente la eficacia de las acciones a la hora de:

- Presentar los resultados de la investigación y transferirlos a los empleadores;
- Efectuar la devolución correspondiente a los informantes;
- Denunciar situaciones irregulares o que están al servicio de intereses espurios;
- Elicitar sentidos desde la imagen por parte de los informantes en casos en que la comunicación verbal o la interacción en general pueda ser compleja a causa de, por ejemplo, la distancia cultural;
- Elaborar archivos para la gestión (por ejemplo, fiestas populares, tradiciones, procesos artesanales en proyectos

patrimoniales; reconstrucción de la memoria, proyectos ambientales etc.);

- Investigar interacciones sociales y de diseño en ámbitos corporativos (el clásico ejemplo de la incorporación del botón verde en la fotocopidora XEROX¹⁸);
- Dar a conocer de manera más masiva la antropología social y cultural. Construir nuestra propia visibilización y propiciar coyunturas favorables para una inserción laboral más satisfactoria de antropólogos y antropólogas.

Para finalizar y a la vista de todo lo expuesto, me atrevo a afirmar de manera taxativa que hoy en día resulta casi imposible concebir un emprendimiento en antropología aplicada divorciado del recurso imagético (en formato analógico y, sobre todo, virtual).

Bibliografía

ARDÈVOL, Elisenda. Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares del CSIC*, Madrid, v. LIII, n. 2, p. 217-240, 1998.

¹⁸ El famoso botón verde para sacar fotocopias fue resultado de una investigación llevada a cabo en 1979 por una antropóloga en el Centro de Investigación de Palo Alto de Xerox. La antropóloga estudió cómo los empleados usaban la fotocopidora y descubrió que estas máquinas eran muy complejas y contaban con demasiadas operaciones que hacían difícil su manejo. La simplicidad era un factor importante. Entonces, actualmente todas las fotocopadoras, sin importar su nivel de complejidad, cuentan con un botón verde, que garantiza sacar rápida y fácilmente una copia a cualquier persona. Para realizar esta investigación, la antropóloga recurrió al registro audiovisual para capturar el comportamiento de los empleados de Xerox frente a estas máquinas.

BABA, Marietta, HILL, Carole. What's in the Name 'Applied Anthropology'? An Encounter with Global Practice. In: HILL, Carole E.; BABA, Marietta (Ed.). *NAPA Bulletin #25*. Washington, DC: American Anthropological Association, 2006. p. 176-207.

BANKS, Marcus. 2010. *Los datos visuales en investigación cualitativa*. Madrid: Morata, 2010.

BARTHES, Roland. La retórica de la imagen. In: _____; BREMOND, Claude; TODOROV, Tzvetan; METZ, Christian. *La Semiología*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970. p. 127-140.

CAMPAÑA de toma de muestra de ADN a los familiares de Desaparecidos. 3 set. 2012. [Vídeo]. (2 min 21 s). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7_op0nwCtRk>. Acceso en: 8 June 2015.

CLIFFORD, James. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge: London Harvard University Press, 1997.

ERVIN, Alexander M. *Applied Anthropology: Tools and Perspectives for Contemporary Practice*. Boston, MA: Allyn and Bacon, 2000.

HILL, James N. The Committee on Ethics: Past, Present and Future. In: CASSELL, Joan; JACOBS, Ellen (Ed.). *Handbook on Ethical Issues in Anthropology*. Arlington: American Anthropological Association, 1987. p. 11-19.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Diferentes, desiguales y desconectados*. Mapas de la interculturalidad. *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, Barcelona, n. 66/67, p. 113-133, 2004.

GARDNER, Katy; LEWIS, David. *Anthropology, Development and the Postmodern Challenge*. London: Pluto Press, 1996.

GIMENEZ ROMERO, Carlos (Ed.). *Antropología más allá de la academia*. Aplicaciones, contribuciones prácticas e intervención social. Santiago de Compostela: Asociacion Galega de Antropología, 1999.

GUBER, Rosana. *El Salvaje Metropolitano*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

HOW American's Eat: an ethnographic segment. 16 set. 2007 [Vídeo]. (5 min 37 s). Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=qbDPUQYjXMg>>. Acceso en: 8 June 2015.

KING, Christopher. Managing Ethical Conflict on a Human Terrain Tea. *Anthropology News*, v. 50, n. 6, p. 1-16, sep. 2009.

LUCAS, George R. *Military Anthropology*. Morality and Professional Ethics. Stockdale Center: US Navy Academy, 2008.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Practical Anthropology*. *Africa*, v. 2, n. 1, p. 22-38, 1929.

MEAD, Margaret. Visual Anthropology in a discipline of words. In: HOCKINGS, Paul (Ed.). *Principles of Visual Anthropology*. New York: Mouton de Gruyter, 1995. p. 3-10.

_____.; MÉTRAUX, Rhoda. *The Study of Culture at a Distance*. New York: Berghahn Books, 2000.

MOYA, Marian. Políticas de Divulgación en Antropología. In: JABARDO, Mercedes; MONREAL, Pilar.; PALENZUELA, Pablo (Ed.). *Antropología de orientación pública: visibilización y compromiso de la Antropología*. Donostia: Ankulegi Antropologia Elkartea, 2008. p. 131-147.

_____.; VÁZQUEZ, Jimena. De la Cultura a la Cibercultura: la mediatización tecnológica en la construcción de conocimiento y en las nuevas formas de sociabilidad. *Cuadernos de Antropología Social*, Buenos Aires, n. 31, p. 75-96, 2010.

NOLAN, Riall W. *Anthropology in Practice: Building a Career Outside the Academy*. Boulder, CO: Lynne Rienner Publishers, 2003.

PESCANDO sueños – Talleres y Obra de Alejandro Marmo. 28 nov. 2013. [Vídeo]. (4 min 56 s). Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=sZ7jispT5yE>>. Acceso en: 8 june 2015.

PINK, Sarah. Visual engagement as social intervention. *Applied Visual Anthropology*. In: _____. *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*. New York: Routledge, 2006. p. 81-101.

_____. *Doing Visual Ethnography*. London: Sage, 2010.

PODOLEFSKY, Aaron; BROWN, Peter J.; SCOTT, Lacy (Ed.). *Applying Anthropology: An Introductory Reader*. Mountain View, CA: Mayfield Publishing Co, 2004.

PODOLEFSKY et al. 2009

PRICE, David H. Anthropologists as Spies – Collaboration occurred in the past, and there's no professional bar to it today. *The Nation*. 20 nov. 2000. Disponível em: <<http://www.thenation.com/article/anthropologists-spies#>>. Acesso em: 8 june 2015.

_____. *Weaponizing Anthropology: Social Science in Service of the Militarized State*. Oakland: CounterPunch Books, 2011.

SONTAG, Susan. *On Photography*. New York: Picador, 1977.

SRIVASTAVA, Arn. *Essentials of Cultural Anthropology*. Delhi: Rimhjin House, 2013.

TIERNEY, Patrick. *Darkness in El Dorado*. New York: Norton, 2001.

VAN WILLIGEN, John. *Applied Anthropology: An Introduction*. Connecticut: Bergin & Garvey, 2002.

CULTURA, NARRATIVA E ESTÉTICA DA PERIFERIA: O RAP DO PEQUENO PRÍNCIPE E A LUTA ENTRE O BEM E O MAL

Renato Athias¹

Preâmbulo

Nas duas últimas décadas, surgiu nas telas de cinema um “boom” da produção audiovisual da e sobre a periferia, criando outra dimensão sobre as narrativas, os discursos, os territórios, as imagens tanto em filmes de ficção como também em documentários. Desde então, a favela vem sendo tratada como o lugar representativo da exclusão na sociedade brasileira. Os sujeitos excluídos e marginalizados são representados nas imagens de territórios da periferia, como tema e cenário, que apontam os problemas sociais, econômicos, políticos e culturais, gerando um imenso material simbólico que impacta o imaginário coletivo. A periferia torna-se um lugar-conceito,

¹ Laboratório de Antropologia Visual da Universidade Federal de Pernambuco (LAV/UFPE). Uma versão anterior foi apresentada na II Reunião da Rede de Antropologia Audiovisual, em Foz do Iguaçu, no dia 17 de Novembro de 2014, com o seguinte título: *Discutindo Estratégias Urbanas, Memória e Representação em produções Audiovisuais da Periferia*. Agradeço os comentários de Alex Vailati, Jane Pinheiro, Bárbara Arisi e Aaron Bailey-Athias.

e a noção de lugar ganha uma nova dimensão que não se baseia no senso comum quando vista pelas mais recentes correntes do pensamento geográfico e antropológico, para além da noção de lugar e “não lugar”, como assinala Marc Augé (1984) quando discute os lugares e as relações sociais.

As narrativas antropológicas têm um forte apelo à representação visual, e em geral o uso da fotografia se faz presente. De fato, o uso das ferramentas imagéticas esteve sempre presente entre os antropólogos que se incumbiram de fazer registros visuais das culturas “em vias de desaparecimento” e a realização de imagens ficou sempre associada à necessidade dessa documentação sobre o “outro”. Atualmente, não se trata do simples registro ou ato de documentar, e sim de uma análise das realidades enfocadas que tem a imagem em movimento como parte importante desse processo de produção antropológica.

Recentemente, com o enorme desenvolvimento das tecnologias digitais, a produção acadêmica antropológica, sem dúvida, vive momentos diferentes e uma relação bem maior com a imagem em movimento. Podemos afirmar que a sociedade tem uma relação cada vez mais forte com a imagem que já faz parte do cotidiano das pessoas, aproximando-as de outras pessoas que vivem em outras partes do mundo, e, dessa forma, a troca de material imagético se faz em tempo real. Hoje, qualquer antropólogo pode ter acesso às tecnologias audiovisuais, ampliando o uso na sua produção acadêmica. Nesse sentido, o interesse em entender o “outro” não se limita mais apenas aos espaços de uma antropologia escrita, pois inclui, também, o crescente número de festivais e mostras onde a imagem se torna central na produção sobre o “outro”. A própria imagem produzida é parte dessa análise.

O uso do termo *periferia*, de modo generalizado, teve início ainda nos anos 1990 e foi amplamente desenvolvido no âmbito das ciências sociais, desencadeando um fenômeno que se refere a uma cultura e a uma economia específica. A oposição “morro/asfalto” também vem sendo enfatizada no sentido de mostrar uma distância cultural entre os moradores desses espaços urbanos diferenciados, falando-se, inclusive, de uma cultura própria de periferia, como premissa para projetos culturais nesses espaços. A partir dessa singularização da população da periferia, surgem tais projeto buscando enfatizar esses aspectos culturais. Caio Gonçalves Dias, falando sobre o projeto “Solos Culturais”² no Rio de Janeiro, nas favelas do complexo do Alemão, assinala que:

[...] era importante reconhecer certas práticas que ocorrem nas favelas do Rio de Janeiro como cultura. Primeiro a gente precisava identificar essas práticas, depois precisava estudar alguns temas de produção cultural, para que fossem acopladas a projetos, ações e por aí vai. A nossa intenção era aliar esses dois lados, a dimensão da formação e pesquisa com a dimensão da produção e formação cultural. (NITAHARA, 2012, [s. p.]).³

O debate acadêmico nas ciências sociais sobre a marginalidade para explicar as especificidades de uma população de periferia se inscreve na ideia da oposição entre a acumulação capitalista e a miséria. Em outras palavras, a contradição entre acumulação de capital e a existência de uma superpopulação

² Conferir informações sobre o Projeto Solos Culturais em: <<http://www.solos-culturais.org.br/o-que-e/>>.

³ Ver a release da Agência Brasil, no site: <<http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2012-08-28/favelas-do-rio-debaterem-e-mostram-propria-cultura-0>>.

no subúrbio. Os teóricos da marginalidade estão preocupados em caracterizar esta população crescente – principalmente na periferia – considerando suas consequências, como promoção da miséria e da exclusão social. Nesse sentido, esses teóricos propõem “novas categorias sociais” para caracterizar o número crescente da população nas periferias que não é absorvida pelo setor econômico hegemônico (NUN, 1969).

Assim, essas abordagens sobre a periferia acontecem em um debate onde se articula a “teoria da marginalidade social” (QUIJANO, 1978), com uma noção de “cultura da periferia”, o que, na realidade, seria a representação da pobreza dando lugar, também, a um discurso que reflete a ideia do “bem” e do “mal”... Ou, ainda, os lugares onde está o “bem” e o lugar do “mal”. Em diversas abordagens interpretativas da situação social, encontramos a noção de “cenário multicultural” relacionada a esses espaços, como a base para uma interpretação sobre os diferentes modos de interação social, recorrentes nas narrativas imagéticas sobre a periferia, o que acaba possibilitando uma compreensão do espaço urbano e, ainda, a capacidade de olhar o “diferente”, sobretudo, em processos de significação provocados a partir das linguagens midiáticas.

Nesse contexto, salientamos que a periferia convive com uma produção audiovisual, consumida tanto pelos moradores do subúrbio quanto pelas pessoas da “não periferia”. Então, esse lugar de produção de uma estética própria passa a ser um “lugar-conceito” devido à produção própria de uma imagem trabalhada pela mídia que produz narrativas com significados criados a partir de pessoas de outros lugares. É uma “periferia midiaticizada”, visualizada pelas telas da televisão e do cinema e de outros espaços (festivais, mostras, cineclubes), cujos personagens e estética contidos nessas “narrativas imagéticas”

tomam um lugar com bastante foco (MIZRAHI, 2010, p. 40) com uma lógica, uma poética e uma visualidade própria, por meio das quais os moradores atuam com uma estética específica definindo lugar.

Este texto discute as narrativas e as estéticas da periferia através do filme *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* (2000), de Paulo Caldas e Marcelo Luna⁴, buscando compreender aspectos imagéticos da construção das narrativas presentes na produção antropológica da, sobre e com a periferia em grandes centros urbanos do Brasil atual. Consideramos que esse filme, em razão de uma separação tênue entre a realidade e a ficção, acaba nos levando a rediscutir o maniqueísmo que se impregnou nas análises antropológicas e sociológicas sobre a periferia, e a discutir sobre uma heterogeneidade de situações que se cruzam e se interconectam, formando, assim, uma nova percepção de espaço de periferia, relatada na música e retratada pelas letras das músicas de bandas da periferia. Forma-se, então, um todo justaposto e simultâneo que dá lugar a uma nova percepção e adesão de novas estratégias utilizadas na periferia para mostrar uma identidade sob o olhar discriminador da sociedade “do asfalto”.

A construção da narrativa imagética – do *Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* – aproxima o que a autora Minh-a. (1990) assinala fortemente sobre a representação da realidade (da autenticidade) em filmes, e que tais narrativas deveriam fugir da tradição do fazer de documentários. Em outras palavras, filmes que mostram situações verdadeiras deveriam fugir de um “regime de poder”, ou como ela afirma:

⁴ O filme “*O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas*” (PE), distribuído pela Rio Filmes, em 2000, recebeu o prêmio GNT de renovação de linguagem na competição brasileira (júri oficial) do festival de documentário “É Tudo Verdade” em 2000.

[...] a verdade encontra-se entre todos os regimes de verdade. A questionar a imagem de uma narrativa factual do documentário como um desenrolar contínuo, não significa necessariamente defender a descontinuidade; e o significado não conduz necessariamente à sua mera negação. Verdade, mesmo quando “se pega andando”, não produz por si mesma quer em nomes ou em frames cinematográficos; e significados devem ser impedidos de chegar ao fechamento, em uma ou outra, que é dito ou o que é mostrado. (p. 2, tradução livre)⁵.

Nessa perspectiva, a cultura e as narrativas produzidas sobre a periferia e que são veiculadas pela mídia transformam-se em uma força dominante de socialização em todas as camadas sociais. Portanto, observamos que a violência exibida nos filmes sobre a periferia, com ares cinematográficos, pode dar lugar a uma exaltação à violência ou um novo olhar à criminalidade. Alguns autores, no campo da comunicação social, já comentaram sobre isso anteriormente, por exemplo, Ivana Bentes (2003) e Jean-Claude Bernardet (2003), pois a representação da miséria e da favela na linguagem do entretenimento cria certas imagens-clichê e publicitárias que reafirmam o que é frequentemente exposto na grande mídia todos os dias.

Antropologia e Imagem

O olhar da câmera filmográfica pode fixar muitos elementos sobre outros hábitos, costumes, valores e comportamentos,

⁵ “*On the other, truth lies in between all regimes of truth. To question the image of a historicist account of documentary as a continuous unfolding does not necessarily mean championing discontinuity; and to resist meaning does not necessarily lead to its mere denial. Truth, even when “caught on the run,” does not yield it self either in names or in filmic frames; and meaning should be prevented from coming to closure at either what is said or what is shown*”.

tornando esse patrimônio intangível materializado nos rolos dos filmes e nos bancos de imagem institucionalizados. E esse fato precisa ser, também, considerado. Bateson e Mead (1942), assim como outros antropólogos, já advertiram sobre as possibilidades do uso das imagens na produção científica sobre os outros. Esses autores já utilizaram técnicas de montagem para articular diversas imagens e realizar suas análises antropológicas, criando narrativas imagéticas para apoiar as suas interpretações. Esse procedimento metodológico está sendo aplicado por muitos antropólogos nas suas produções acadêmicas e, atualmente, incorporado à construção do saber científico. Estamos nos referindo ao livro “*Balinese Character. A Photographic Analysis*”, que foi publicado no ano de 1942 pela Academia de Ciências de Nova York na comemoração dos 125 anos de Gregory Bateson. Os autores desse livro, Bateson e Mead (1942, p. 49), objetivando explorar uma possibilidade de análise antropológica sobre identidade na cultura e comportamentos de balineses através do verbal e do visual, assinalam:

[...] tentamos usar as câmeras de filmar e fotografar para registrar o comportamento balinês, e isso é uma coisa completamente diferente da preparação de um documentário fílmico ou fotográfico. Tentamos filmar o que acontecia normal e espontaneamente, ao invés de decidir a respeito das normas e depois conseguir que os balineses adotassem esse comportamento de forma apropriada.

Não se tratava de realizar uma obra filmográfica e sim utilizar a câmera como um procedimento metodológico para entender a dinâmica da relação entre os pesquisadores e os

pesquisados, buscando interferir o menos possível, conforme explicaram Bateson e Mead (1942). Segundo Peixoto, essa metodologia depois foi introduzida amplamente nas produções fílmicas de Jean Rouch e de outros antropólogos; afinal, a própria imagem é a produção do texto antropológico analítico sobre interpretações do “outro”. Aliás, eles não foram os primeiros a utilizarem as imagens no processo de produção textual antropológica. Os clássicos – como Franz Boas, Bronislaw Malinowski, Evans Pritchard, Ruth Benedict – utilizam a imagem em suas obras, mas essas imagens tinham um objetivo muito mais ilustrativo que analítico. Porém, Mead e Bateson (casal) viram nas imagens um imenso potencial para a análise antropológica e as incorporam de fato em seus textos. “Esse procedimento de deixar os fatos desfilar naturalmente e espontaneamente” (BEATTY; ULEWICZ, 2001)⁶ compreende a parte integrante da dinâmica da relação entre observador e observado. “Com uma câmera na mão, busca-se interferir o menos possível, tentando minimizar a presença invasora: o objetivo era evitar uma *mise-en-scène* cinematográfica muito exacerbada” (PEIXOTO, 1995, p. 92).

A utilização de imagens em textos antropológicos não seria apenas documentar fenômenos culturais, pois a cultura está em processo de transformação, mas sim dar a possibilidade de uma análise e mais peso às interpretações, “sem fixar” os aspectos culturais de um tempo e sim o desenvolvimento das possibilidades de interpretação que a imagem permite ao pesquisador.

⁶ No livro “*The power of video technology in international comparative research in education*”, Emilie de Brigard assinala que foi uma preparação diferente em “*Balinese Character. A Photographic Analysis*”, visto que as imagens foram feitas de forma espontânea e somente depois foram utilizadas de forma a criar uma narrativa.

Discutir as representações sobre a periferia e as narrativas produzidas partir do *Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* nos permite inferir que as observações sobre esse lugar excluído do centro, onde várias situações factuais são apresentadas como resultado da pesquisa de campo. Estas situações tornam-se parte de uma interpretação pertinente sobre os diálogos produzidos, e a uma enorme contribuição à construção de análises atuais sobre a periferia, mais amplas e incorporando fontes discursivas. Portanto, representa um potencial muito grande ao processo da pesquisa no campo da antropologia visual, entrando em cena com os referenciais subjetivos individuais e coletivos, bem como com os elementos culturais e históricos presentes e implicados na análise sobre os subúrbios.

Os filmes (documentários e/ou ficção) podem ser laboratórios importantes de revelações significativas para uma análise de um fenômeno social. Uma sequência de imagens em um filme pode ser pensada a partir de estruturas recorrentes, mostrando claramente os atores sociais e os fenômenos captados pelas câmeras, e a justaposição dessas imagens constituem-se narrativas importantes que darão diferentes possibilidades de interpretação. Uma “tomada” – que, em última instância, foi construída pela relação dos sujeitos filmados, pela equipe de produtores de imagens, mediante a utilização dos equipamentos e a escolha da linguagem estética do filme –, torna-se agora parte de uma percepção e de uma possibilidade de interpretação de um fenômeno social. E essa “tomada” no contexto de uma produção etnográfica, antropológica, torna-se fundamental na construção da narrativa imagética em um processo rico de intersubjetividades e representações.

Ao analisar o filme *Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* como uma experiência analítica do discurso da periferia e o entendimento mais profundo sobre as transformações sociais que estão em processo nos bairros e nas fronteiras delimitadas da periferia, torna-se possível, certamente, romper com os paradigmas analíticos introduzidos pelas ciências sociais sobre as representações da periferia. Desse modo, é estimulada a discussão acerca dessa narrativa produzida nesse filme de forma a capturar elementos desse “fenômeno social” dessas últimas décadas, que apenas envolvem filmes que se utilizam dessa sensibilidade em retratar as subjetividades nas diversas tomadas de um filme (MINH-HA, 1990). Nesse caso, na realidade, seria necessário debatermos epistemologicamente as narrativas imagéticas capturadas pela estratégia da “relação empática” entre o campo, o antropólogo e seus “informantes”.

Cultura, Violência e Periferia

O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas nos apresenta outra perspectiva sobre os debates a respeito da estética e do discurso que aparecem nas narrativas sobre o “bem” e o “mal” nas narrativas e na estética da periferia, e traz a criminalidade das notícias dos jornais para o público de forma a ser problematizada pela audiência. Os personagens do referido filme são, ao mesmo tempo e paradoxalmente, extremamente opostos e profundamente semelhantes, como imagens reflexas de um espelho. Assim, a narrativa do filme tenta explorar significativamente um contexto onde está presente a miséria e, sobretudo, a falta de perspectivas.

A realidade apresentada aparece em outros filmes que retratam os fenômenos sociais que acontecem nesse contexto,

visto que tais filmes propõem um debate em torno da violência, nesses espaços da periferia. O cenário poderia ser visto em outros filmes típicos, de um lado a presença singular do músico do *hip hop* com as mesmas demandas de inclusão social existentes em outros contextos brasileiros, enquanto a violência convive com todas essas demandas. Nesse sentido, podemos os diversos projetos estéticos das periferias das capitais brasileiras, presente na estética e na poesia do *Rap do Pequeno Príncipe* contra as Almas Sebosas como um novo modelo de retratar a periferia.

O argumento e a estrutura fílmica podem ser vistos, também, em outros filmes, e não se apresentam de maneira complicada. Ao contrário, podem ser descritos bem simplesmente: dois amigos com origens pessoais e familiares, morando em um mesmo bairro pobre da periferia de Camaragibe, na Região metropolitana do Recife, mas que têm trajetórias distintas: Helinho, o justiceiro, é o matador de “Almas Sebosas”; Garnizé é baterista da banda de *hip hop* “FACES do Subúrbio”. Percebemos, nessa estrutura sedimentada em um cenário, que colocam esse filme como um “exponente” nos filmes sobre a periferia, com um cenário de violência desenfreada, caos urbano, problemas de moradia e saneamento, e onde as pessoas procuram ter uma vida de cidadãos, buscando direitos em uma narrativa sobreposta pela intertextualidade – proposta por Stam (2005), entre outros autores que analisam a poética do protesto e a poética na política em documentários sociais.

Os personagens cumprem os seus papéis do cotidiano. Garnizé é o porta-voz de um grupo, pois sua música representa as demandas e reivindicações dos moradores. As letras da música são feitas com os discursos da população de Camaragibe, ou

seja, letras, músicas e poesias que estão presentes na produção intelectual do mundo “marginal”. Ele é um artista reconhecido como tal no bairro, onde busca, por meio de sua arte, fazer aproximações com a cultura negra dessa periferia. Em outras palavras, o povo de terreiro aparece nas expressões artísticas usadas por Garnizé. É preciso lembrar que o rap é um dos gêneros mais significativos na atual produção musical em todas as esferas da sociedade, devido a ocupar um espaço importante no mercado da economia da produção musical. Mais do que um gênero, o rap pode ser visto como uma ideologia e filosofia de vida de pessoas engajadas nas demandas sociais da periferia e de aspectos marginais da cultura dominante, presentes em todas as cidades na contemporaneidade.

O filme mostra essa relação quando coloca Mano Brown, músico paulista, falando a mesma linguagem dos produtores musicais de Camaragibe. A problemática apresentada no filme é a mesma, pois mostra esse aspecto em outros momentos com outros personagens. E essa consciência política está associada a uma retórica e a uma estética, mostrando, inclusive, referências a personagens internacionais conhecidos, como Malcolm X, Martin Luther King, Che Guevara etc. que aparecem no filme, visto que mantêm uma relação particular com estes.

Helinho é o personagem que representa a violência, presente no filme e em todos os contextos urbanos. Uma violência que também é musicalizada no rap e nas produções musicais da periferia com uma característica específica que diz respeito a uma ambiguidade entre uma possível solução e um “mal” a combater. O personagem de Helinho traz para cena as mesmas preocupações que os moradores da periferia manifestam com relação à situação de exclusão social. Essa violência

também parece ser a mesma de outros contextos urbanos e que está presente em outros filmes; porém, em o *Rap de Pequeno Príncipe*, temos a participação do bairro em uma das cenas, quando aparece uma Kombi com um abaixo-assinado pedindo a saída de Helinho da prisão, mostrando um grupo significativo que a apoia a violência como parte de uma solução para os problemas da comunidade.

A violência urbana é um tema que tem gerado uma enorme produção acadêmica nas ciências sociais, e talvez seja o caso de questionar essa produção centrada em uma ideia de violência urbana que merece uma maior análise.

Coelho (1978), na sua importante contribuição a esse debate acadêmico sobre a violência relacionada com a situação de pobreza, fala sobre “o crime como reação às condições de pobreza” ou o “crime como estratégia de sobrevivência”; assim, em sua análise, todas as classes sociais praticariam o crime, porém aqueles crimes contabilizados nas estatísticas sociais seriam aqueles das “classes sociais menos favorecidas” e que seriam “amplamente criminalizadas” (p. 378).

Outra possibilidade seria associar, como assinala Oliven (1982), a violência e a relação com as políticas de desenvolvimento mais amplas no caso do Brasil, dissociam-se de outras análises que enfatizam os detalhes de descrições de violência sem, no entanto, apontar elementos para uma solução. Algumas propostas, saídas podem ser encontradas nas letras de músicas do repertório do *hip hop* e rap apontadas como possibilidades reais de mudança social criando expectativas e apoio de parcela da população envolvida.

O Rap do Pequeno Príncipe, utilizando-se de uma câmera bem específica, contrapõe as histórias vividas de Hélio e Garnizé e midiaticizadas pelas músicas e pelo apoio dos moradores;

logo, rompe com as ideias do “bem” e do “mal” tal como as pessoas da periferia estão dizendo: nem tudo que é visto como “mal” é complementemente mal. O abaixo-assinado representa uma parcela significativa de apoio ao justiceiro Helinho que viu que seu trabalho era eliminar estupradores, assaltantes e delinquentes da convivência dos moradores de seu bairro. Já a música de Garnizé aparece como porta-voz também dos moradores, com soluções e demandas concretas de inclusão social. As letras das músicas são centrais para uma análise social das retóricas que a população faz sobre o “bem” e o “mal”. O protagonista, completamente vinculado à música, também torna o próprio filme um musical da estética da periferia, a qual se movimenta em uma linguagem de depoimentos e videoclipes e constrói esse debate sobre o “bem” e o “mal”. A história não está posta de uma forma linear, talvez pelo fato do uso de videoclipes, o que torna o filme fragmentado, mas prende a atenção da audiência por uma experiência sensorial oferecida pelos clipes musicais. Em várias cenas, Garnizé está tocando bateria ou outro instrumento musical, posicionando-se como artista local, mirando outra projeção de sua produção musical de sua banda “Faces do Subúrbio”. Ademais, nota-se que a iluminação usada no filme também procura colocar em evidência o artista.

Assim, as produções sobre a periferia parecem ainda fortalecer a ideia de um maniqueísmo determinista, quase sempre presente nessas manifestações da periferia, sobre os sujeitos socialmente excluídos e seus contextos de moradia. Isso é perceptível nos diversos produtos midiáticos, mostrando a classificação dos personagens entre aqueles do “bem” e outros do “mal”, e transpondo para uma abordagem reducionista que deixa de tratar outros enquadramentos relacionados. Essa tensão entre o “bem” e o “mal”, entre o real e o simbólico se refere

exatamente a uma definição e representação dos sujeitos da periferia, de grupos sociais a partir de seus lugares e, sobretudo, pelo modo como constroem as relações com a alteridade. Nesse sentido, o espaço social passa a ter uma importante relação nas sociedades contemporâneas.

O espaço (o lugar) orienta as relações e ainda sugere certo número de oposições que são sustentadas por instituições similares àquelas já amplamente debatidas, da esfera privada e esfera pública, entre o familiar e o social, entre os espaços de lazer e o do trabalho. No *Rap do Pequeno Príncipe*, o plano do simbólico, além de buscar questionar como a marginalidade é representada nas imagens, pois sabemos que a materialização dessas representações também se dá a partir de enquadramentos, fotografia e montagem, mas, sobretudo, procura sustentar um discurso das oposições entre o morro e o asfalto, entre o “meu lugar” e o “lugar do outro”.

São oposições que ainda permanecem em nosso imaginário que o filme busca problematizar em sua narrativa sobre o “bem” e o “mal” em Cabaragibe, periferia da Grande Recife, e relativizar os discursos maniqueístas quando contrapõe, na narrativa, as posições concretas da população sobre essas questões, possibilitando que a audiência busque sua própria conclusão sobre o debate exposto no filme.

Referências

AUGÉ, Marc. *Não Lugares: Introdução da uma Antropologia da Supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1984.

BATESON, George; MEAD, Margaret. *The Balinese Character. A Photograph Analyses*. New York, US: New York Academy of Sciences, 1942.

BEATTY, Alexandra; ULEWICZ, Monica. *The power of video technology in international comparative research in education*. Washington, DC: National Academy Press, 2001.

BENTES, Ivana. O copyright da miséria e os discursos sobre a exclusão. *Lugar Comum*, n. 17, p. 85-95, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Cia da Letras, 2003.

COELHO, Edmundo Campos. A criminalização da marginalidade e a marginalização da criminalidade. *Revista de Administração Pública*, v. 12, n. 2, p. 139-161, abr./jun.1978.

MINH-HA, Trinh T. Documentary Is/Not a Name. *The MIT Press*, v. 52, p. 76-98, oct. 1990. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/778886>>. Acesso em: 27 fev. 2015.

MISSE, Michel. As ligações perigosas: Mercado informal ilegal, narcotráfico e violência no Rio. *Contemporaneidade e Educação*, v. 1, p. 93-116, 1997.

NITAHARA, Akemi. Favelas do Rio debatem e mostram a própria cultura. 28 ago. 2012. *Agência Brasil*. Disponível em: <<http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2012-08-28/favelas-do-rio-debatem-e-mostram-propria-cultura-0>>. Acesso em: 7 jun. 2015.

MIZRAHI, Mylene. *A Estética Funk Carioca: criação e conectividade em Mr. Catra*. 2010. 268 f. Tese (Doutorado em

Antropologia Cultural) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

NUN, José. Superoblação relativa, ejercito industrial de reserva y masa marginal. *Revista Latinoamericana de Sociología*, Santiago, v. 5, n. 2, p. 180-225, 1969.

O RAP do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas. Direção: Paulo Caldas; Marcelo Luna. Produção: Raccord Produções Artísticas. Distribuição: Rio filmes. Brasil, 2000 (75 min).

OLIVEN, Ruben George. Chame o ladrão: as vítimas da violência no Brasil. In: BOSCHI, Renato Raul (Org.). *Violência e cidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982. p. 21-28.

PEIXOTO, Clarice E. Caleidoscópio de imagens: o uso das imagens e a sua contribuição à análise das relações sociais. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam L. *Desafios da Imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. São Paulo: Papyrus, 1995. p. 231-224.

QUIJANO, Aníbal. Notas sobre o conceito de marginalidade social. In: PEREIRA, Luiz (Org.). *Populações “marginais”*. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p. 11-72.

SOLOS CULTURAIS. *O que é?*. Disponível em: <<http://www.solosculturais.org.br/o-que-e/>>. Acesso em: 7 jun. 2015.

STAM, Robert. Teoria do Cinema: a poética e a política do pós-modernismo. In: GUINSBURG, Jacó; BARBOSA, Ana Mae (Org.). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 215-222.



Foto 1 – Os heróis
Fonte: Fotograma do filme



Foto 2 – Helinho, o justiceiro
Fonte: Fotograma do filme



Foto 3 – Garnizé, o músico
Fonte: Fotograma do filme



Foto 4 – A cidade
Fonte: Fotograma do filme



Foto 5 – Os heróis
Fonte: Fotograma do filme



Foto 6 – O Rap
Fonte: Fotograma do filme



Foto 7 – O Bem e o Mal na mídia

Fonte: Fotograma do filme

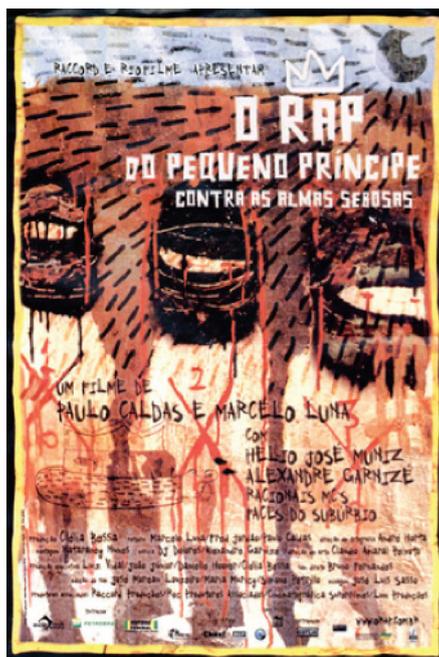


Foto 8 – O cartaz do filme

RIEN QUE LES HEURES E COAL FACE: O DOCUMENTÁRIO SOBERANO DE ALBERTO CAVALCANTI

*Marina Moros*¹

*Não perca oportunidade de experimentar: o prestígio do
documentário só foi conseguido pela experimentação.
Sem experimentação o documentário perde seu valor.
Sem experimentação, o documentário deixará de existir.*

Alberto Cavalcanti – Conselhos a jovens diretores.
Bruxelas, 1936.

Alberto Cavalcanti provavelmente seja mais conhecido no Brasil por sua falência na *construção* de um modelo de cinema “genuinamente” brasileiro durante seu contrato com a Vera Cruz, no início dos anos 1950. O projeto do estúdio cinematográfico paulista consistia em aproveitar o conhecimento da técnica trazido da Europa por Cavalcanti na feitura de filmes ficcionais que revelassem a cultura brasileira e suplantassem a distribuição de filmes norte-americanos no país. A questão, conforme escreve Laurent Desbois, em *Les rêves*

¹ Documentarista, doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Atualmente, realiza pesquisa de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas/UFSC.

d'Icare em (2012), era como propor uma arte nacional a partir de um modelo importado. Os próprios estúdios – construídos em São Bernardo do Campo – refletiam um *glamour* notadamente distante da autenticidade *nacionalista* pretendida pelos produtores. Quando desembarcou novamente no Brasil, Cavalcanti já possuía uma consolidada carreira tendo passado pelo cinema da “*avant-garde*”, pelo documentário e pelo cinema de ficção (CAVALCANTI, 1977).

Sua entrada no cinema aconteceu em 1923, quando desenhou, com a colaboração de Fernand Léger, os cenários do filme *L'Inhumaine*, de Marcel L'Herbier, para quem se tornou cenógrafo. Já sobre esse período, o historiador Georges Sadoul escreve: “[Cavalcanti] imprimiu um estilo novo às concepções de cenários dos estúdios, utilizando especialmente os *plafonds*” (SADOUL, 1979, p. 42).

Cavalcanti, porém, não se rendeu à dependência; assim, em 1926, antecipou as sinfonias urbanas de Walter Ruttmann (*Berlim: sinfonia de uma metrópole*, 1927) e Dziga Vertov (*O homem com a câmera de filmar*, 1929), quando realizou *Rien que les heures*, seu segundo filme, que é, segundo Paulo Rotha (1998, p. 189), em “[...] a primeira tentativa de expressar criativamente uma cidade na tela”.

A idéia [*sic*] era que os filmes eram sempre sobre lugares distantes, sobre crepúsculos no Pacífico etc., e ninguém tinha idéia [*sic*] que a vida na cidade em que você mora era interessante. Isto ficou claro em *Rien que les heures*. E, imediatamente, passou a ser visto como um documento social. É um sutil documento social, mas um documento social sobre a falta de trabalho, sobre a vida em lugares miseráveis. (CAVALCANTI, 1977, p. 247).

Cavalcanti foi um dos primeiros a buscar o outro na ordem das coisas do dia, ruindo com a ideia de ir ao mais longínquo para investigar o mesmo. Elizabeth Sussex (1996, p. 116) escreve a respeito do filme:

Rien que les heures, o primeiro filme que ousou mostrar a vida comum do dia a dia de uma cidade, merece um olhar com o olho do presente. Isso nos ajuda a desvendar a carreira de Cavalcanti como um todo: o *approach* dramático, a consciência social contrastando as vidas de ricos e pobres (não era, na realidade, a prerrogativa da escola de Grierson). Sua reputação sofreu uma negligência inicial porque seu impacto foi roubado pelo *Berlin*, de Ruttmann, realizado depois mas exibido antes na Inglaterra e na América.

O cinema falado interrompeu a produção de Cavalcanti. Apesar de ligado estreitamente aos estetas da vanguarda francesa, ele não se colocou para o lado das teorias destes, calcadas em uma pureza do cinema que deve recorrer apenas ao jogo das *imagens* e para quem a entrada do som nos filmes interromperia o processo de desenvolvimento daquela arte. E essa apologia da imagem ainda era profundamente influenciada pelos primeiros teóricos do cinema, afinada com o “visualismo” (ARGEL, [s. d.], p. 11)² de Louis Delluc, pois a impressão a revelar deve surgir apenas das harmonias visuais óticas. É preciso, então, procurar a emoção no sentido ótico puro. A imagem deveria lacerar o olhar unicamente através do jogo *visual*, sua própria potência.

² Conjunto de processos concernentes à escritura cinematográfica que inspiram “estados de alma e realidades emocionais” através da imagem. Os elementos fundamentais dessa escritura são a luz, a cenografia, o ritmo (que define a montagem) e a máscara (o ator)”. (ARGEL, [s. d.], p. 11).

De fato, a voz se tornaria preponderante no cinema. É possível perceber, até os dias atuais, um acirrado debate sobre os usos do som no documentário: em princípio, a voz *off* – do narrador que *tudo viu* –; depois, a do *especialista legitimador*; e, mais tarde, com o som direto, a voz do “outro”. Cavalcanti (1977, p. 41) queria aproveitar-se, ao máximo, dessas novas possibilidades. Porém, não apenas a *fala* interessava a ele³, mas o uso constitutivo e conceitual do som. É, de certa maneira, o que pretende Bazin (1991), em sua defesa do realismo narrativo. O som seria, para Bazin, uma evolução natural da linguagem cinematográfica em direção à sua verdadeira vocação ontológica: o realismo. O cineasta brasileiro percebia no som uma potência narrativa e de abertura à matéria do olhar tão grande quanto aquela da imagem, e é essa experiência que vai transformar a escola do documentário inglês.

Sem condições para produzir filmes com banda sonora e realizar suas pesquisas, Cavalcanti aceitou o contrato da Paramount para realizar versões sonoras em francês de 21 filmes produzidos em Hollywood. Durante anos, ele pesquisou a técnica e se especializou em desenho de som. Indo “ao todo possível” desse conhecimento, o trabalho o entedia. Em uma viagem a Londres, Cavalcanti encontrou John Grierson – que ficara impressionado com *Rien que les heures*, que havia assistido na London Film Society, em 1928 – e expôs a este o seu drama. Imediatamente, o documentarista inglês o convidou para juntar-se à sua equipe na GPO⁴ (Government Post Office),

³ “Nos primeiros tempos do cinema sonoro, não era o som, para os produtores, senão diálogo”. (CAVALCANTI, 1977, p. 41).

⁴ Cavalcanti foi um dos primeiros cineastas a perceber a revolução e as possibilidades do uso do som no cinema. Sua marca pode ser percebida em todos os filmes clássicos da GPO. [The GPO Story. DVD: Panamint Cinema]

em Blackheath: “*my boys no nothing about sound*”. Assim, cabe destacar a seguinte passagem de *Naissance du documentaire britannique*, de Fariborz Fallah (2004, p. 316, grifos nossos):

*Avoir invité Cavalcanti à adhérer au mouvement fut sans doute l'une des meilleures initiatives de Grierson car le cinéaste brésilien a apporté du sang neuf au mouvement. Figure importante de l'avant-garde française, Cavalcanti est allé à Londres avec un savoir-faire et un regard différent. [...] Celui que les jeunes cinéastes-apprentis appelaient affectueusement “cave” a apporté la chaleur et une liberté d'esprit qui faisaient défaut à Grierson. Avec sa connaissance du film sonore, Cavalcanti donne un nouvel essor au documentaire britannique et tente de bouleverser des conditions de travail “semblables à celles de l'artisanat medieval”. [...] Malgré la différence d'appréciation, Grierson aura la sagesse d'éviter un affrontement direct et laissera le champ libre au documentariste brésilien. Résultat: quelques œuvres mémorables comme *Coal face* (1935) qui présente des effets visuels très originaux. Il faut signaler que la poésie d'image dans ce film ne renvoie pas forcément à la conception “romantique” de Flaherty. [...] Aussi loin de Flaherty que de Grierson, le cinéma de Cavalcanti trouve ses racines dans les mouvements d'avant-garde et surréaliste des années Vingt en France. Sans lui, le documentaire britannique n'aurait probablement jamais pu atteindre la dimension et l'importance qu'il a acquises. Comment, par exemple, *Night Mail*, l'un des sommets du mouvement, pouvait-il voir le jour sans le concours de Cavalcanti?*

Conforme afirma Guynn (1998), no artigo “*Basil Wright's Song of Ceylon*” – por meio do qual analisa as influências de Flaherty e Cavalcanti no documentário *Song of Ceylon*, dirigido por Basil Wright (1934) –, o cineasta brasileiro

impactou o fazer documentário, principalmente quando introduziu na GPO uma outra relação entre imagem e som. As regras do filme clássico, institucionalizadas até aquele momento, rejeitavam, por exemplo, a possibilidade de a faixa sonora guiar a montagem.

One characteristic feature of innovative documentaries from the classic period, like Song of Ceylon, is the exploitation of the heterogeneity of the materials of expression. Continental theorists spoke of this in terms of counterpoint between image and sound. Grierson echoes the Europeans and, we suspect, lessons he learned from Cavalcanti: “The documentary film will do pioneer work for cinema if it emancipates the microphone from the studio and demonstrates at the cutting and re-recording benches how many more dramatic uses can be made of sound than the studios realize”. Indeed, once liberated from its subservience to the image, the sound track assumes a new independence and new positions of enunciation. (GUYNN, 1998, p. 93).

Com uma obra centrada em um “*todo-experiência*”, ele elaborou e resolveu questões do fazer *documentário* (termo cunhado por Grierson e recusado por Cavalcanti, visto que este preferia chamar os filmes de não ficção de neorealistas). Assim, Cavalcanti (1977, p. 41) fez a seguinte declaração:

Tive uma conversa muito séria com Grierson sobre essa denominação *documentário*, porque eu insistia que deveria se chamar *neo-realismo* [sic]. O argumento de Grierson foi apenas rir e dizer: “Você é mesmo uma pessoa muito ingênua. Eu negocio com o Governo, e para eles a palavra “documentário” os impressiona como algo sério [...]”. Então, eu disse: “Sim, como alguma coisa empoeirada, alguma coisa entediante”.

Apesar de certas diferenças de estilo, é o *olhar em volta* como objeto do documentário que aproxima Grierson e Cavalcanti; logo, segundo Grierson (1936, p. 97): *We believe that the cinema's capacity for getting around, for observing and selecting from life itself, can be exploited in a new and vital art form. The studio films largely ignore this possibility of opening up the screen on the real world.*

Grierson, assim como Vertov, acreditava no uso do cinema para *educar* o espectador, tornando-o consciente do funcionamento da sociedade, ideia que levou às últimas consequências⁵ na GPO, mas principalmente na Film Center. Certamente, essa estética estava fundamentada por uma função social da arte contra o entretenimento do cinema de ficção (NICHOLS, 2005). Eles defendiam o filme *non-fiction* como uma alternativa absoluta, um cinema com consciência, autêntico tanto para a nossa percepção cotidiana como para nossa situação social. Grierson acredita que o cinema documentário “[...] não se justifica pelo cinema, mas pela utilidade social; ele é apenas, em última instância, uma máquina de educar e convencer” (AUMONT, 2004, p. 109).

O modo como Grierson pensava o documentário foi o principal motivo que o fez afastar-se da GPO films em 1937. Esse é um momento importante em que três diferentes

⁵ “A construção de um sentimento de comunidade e identidade nacional girou em torno da coordenação da aspiração individual e das políticas e prioridades governamentais, por meio de uma forma documental despojada de suas ambições mais ousadas. John Grierson nos legou essa visão prototípica do documentário, que, manipulada com a inventividade e sensibilidade de um Alberto Cavalcanti, um Basil Wright ou um Humphrey Jennings, podia ser um elemento de beleza, mas que, com frequência, tornou-se, nas mãos de mercenários financiados pelo governo ou por empresas, um elemento de tedioso didatismo” (NICHOLS, 2005, p. 188).

possibilidades promoviam a partilha do cinema documentário e, de certa forma, norteariam seu devir. Grierson, com o documentário educativo; Humphrey Jennings e o documentário realista: “*real things played by real people*” e Alberto Cavalcanti e a dramatização da realidade.

Cavalcanti said, “Grierson little by little started creating the theory that they ‘documentaries’ should be put in a different, what he called non-theatrical circuit [...] it was as silly as calling those films documentary, I say, if films are good, they should and could be shown anywhere [...]there is no reason why they should be destined for only the parsons and for the church halls”. Cavalcanti believed that the documentary should become more integrated into feature film, so that the distinction between the two became less clear cut. (ROTHA, 1998, p. 189).

Watt, em entrevista para o documentário *GPO Story*, reafirma que G:

“Grierson queria fazer filmes educativos, nós discordávamos da forma que a realidade deveria ter no cinema. Cavalcanti e eu queríamos fazer filmes em que as pessoas quisessem pagar a entrada e gostassem do filme. Queríamos fazer filmes sobre a realidade, mas a realidade dramatizada”. (informação verbal).

Sem limitar-se por leis fixas – antes as instituindo – Cavalcanti substituiu Robert Flaherty, em 1937, no cargo de instrutor na GPO, formando boa parte dos documentaristas da novíssima escola inglesa, como Harry Watt, Basil Wright e Humphrey Jennings. Watt, com quem trabalhou em *Night Mail* [1936], entre outros filmes, diz que: “[...] a chegada de Cavalcanti na unidade de filmes da GPO determinou uma mudança no documentário britânico” (SUSSEX, 1996, p. 115).

O influxo de Cavalcanti é indiscutível – visto que até mesmo Grierson o legitima: “[...] se examinarem os filmes provenientes do GPO, filmes que tornaram a Inglaterra o país mais célebre no mundo da produção de filmes documentários, sentirão a verdadeira presença de Alberto Cavalcanti” (GRIERSON, 1936, p. 254). Assim como importantes críticos e cineastas como Jay Leyda, Charles Ford, Henri Langlois, Elizabeth Sussex reclamam para ele o devido mérito, há, ainda hoje, uma exigência de releitura do movimento britânico sob o impulso de Cavalcanti. É sob sua influência (e muitas vezes, direção) que são produzidos os principais filmes do documentário britânico: *The Song of Ceylon* (1934), *Night Mail* (1936), *Coal Face* (1935) e, depois da saída de Grierson para o Film Center, *Spare Time* (1939), de Jennings, *North Sea*, de Watt (1938) e o inovador *First Days* (1942), filmado durante a guerra.

Cavalcanti não apenas renomeou o documentário mas também levou, às últimas consequências, um modo próprio da linguagem do cinema documental, e o próprio questionamento de sua existência/pertinência – experimentada na própria película – com os filmes que realiza na GPO e na United Films fazem de seu período inglês um dos principais pontos que atravessam o debate da antropologia visual.

Alberto Cavalcanti é aquele contemporâneo anacrônico do qual fala Agamben, atravessado por uma relação singular com seu próprio tempo, na aderência e distância tomada. É a recusa e o ponto. É o “prefiro não”. A experiência de Cavalcanti pode ser compreendida a partir de certa política na produção de filmes documentários que vai além da ideia de cinema como ferramenta do “mostrar” e “adestrar” (projeto de Grierson) mas que percebe a potência e a implicação da *tekhné* (como arte do fazer) e do aparato técnico naquilo que se

pretende dar a ver. E é justamente na partilha dessa operação da diferença que se dá o cinema de *amateur* de Cavalcanti. É uma obra que se abre soberanamente, apartadamente, ao gesto da experiência. Uma experiência que se realiza em si própria, que erra e que vagueia.

Ligado a um pensamento próprio do cinema, Cavalcanti se propõe ao jogo, ao acidente, à queda. Realiza uma “obra-lucíola”. Porque é nessa brecha, cinzelada a ganas, que ele permite a sobrevivência dos vaga-lumes, de que fala Didi-Huberman (2001, p. 155) sobre a imagem que resiste, aquela do lampejo: “[...] vaga-lumes, quando se retiram na noite, buscam como podem sua liberdade de movimento, fogem dos projetores do reino, fazem o impossível para afirmar seus desejos, emitir seus próprios lampejos e dirigi-los a outros”. Aqui aparece o sujeito da experiência, da vontade do impossível, que consente, que transige a falha, o tropeço.

Rien que les heures é um filme do rumor. A cidade política, impressionada (como dito no primeiro cartão: “isso não é uma história, é uma série de impressões”, mesmo tendo já ventado para fora do próprio impressionismo) por pedaços das margens – definida por blocos nomeados é recolocada na métrica do tempo periférico, ou de outra lógica temporal, ainda que haja aqui uma cronologia. O que é esse filme para mim que o vejo? Kracauer (1960), o coloca na ponta das sinfonias urbanas. Aitken, o compara a Buñuel e Clair. Em uma distinção dos diversos possíveis, Cavalcanti nos traz o refluxo do moderno, à exceção do próprio. “Apenas uma sucessão de imagens pode reconstituir a vida para nós”. Assim, porque é um filme da experiência de dentro, do que escapa a esse novo estar. A urbe, o fragmento, o resto do burguês riscado em uma ironia canina. Com seus recortes da cidade, a ruína das coisas,

jornada transversal de “três ulisséias”, que quer impressionar o movimento.

Não por acaso, vários críticos aproximam *Rien que les heures* de *Coal Face* (1935). Não apenas pela forma – que Aitken, chama de “realismo alto-modernista”, mas por uma reinvenção do documentário enquanto este estava, de fato, sendo inventado.

Ao exemplo dado na película: o que se vê, primeiro, em *Coal Face* (1935) é um coral por trás de uma tela preta, em um crescendo que antecipa a orquestra. Não aquela em que sons e intervalos precedem uma grandiloquência, mas a que anuncia o rumor da imagem: gigantescos cabeçotes fotografados de baixo, em plano fixo. Então é a fala, em *off*, que faz levantar o propósito – ou antes, o instituído – do filme: *Coal mine is the basic industry of Britain*. Sem que a música desça, a locução afere o acordo: há uma finalidade textual, mas há, acima desta, uma orientação de ritmo, dada pela banda sonora de onde partem as imagens. W. H. Auden faz a pontuação, os coros e Benjamin Britain, a música. Assim, o texto da locução é escandido, em uma medição que atende ao peso do dito: cabeçotes, rolamentos de marcha, correias de transporte, jatos de lavagem, estações de manobra, montes de escória. Da mesma maneira, as tomadas e a montagem, são quase soviéticas. Na segunda parte do filme, separada por mapas, como em um interregno, a câmera penetra as minas. “Os cara de carvão descem da superfície”. O canto segue o ritmo das passadas dos carvoeiros. Ou antes, as passadas dos carvoeiros seguem o ritmo do canto, e este aumenta... E aumenta, e já é coro em cânone. Então, ele se sobrepõe e se torna claustrofóbico, assim como as imagens. As caras de carvão aparecem por poucos instantes, nos “intervalos da escuridade”, no espaço

antecipadamente estrito, apertado. Mas o que há que se deve ver no dentro de uma mina? O turno da noite. Assim, a picareta segue o tambor. O calor da caverna é sentido pela estridência. A luz a gás, a chama nua, o turno de sete horas, a música segue o tempo de uma engrenagem, em moto *continuum*. Mas há, então, a pausa: uma e meia da manhã – e os mineiros param para comer. A música de fundo é suave e ocorre o único diálogo do filme: duas frases entre dois mineiros, sem sincronia, já que eles, com a boca cheia, apenas comem, bebem e não se olham. Logo, tudo retorna ao que foi visto antes: a engrenagem, o coro, a picareta. Mais dados. Mais alto. Na sequência, quase escondida na vociferação, mostra-se, em um filme patrocinado pelo governo, o que se passa no túnel: em todo dia de trabalho, quatro mineiros são mortos e mais de quatrocentos e cinquenta são feridos. De pronto, o turno termina. À luz, é o hino novo da máquina que se refaz, obrigando, em um choque de claridade e ruído, que a pupila e todo o resto se contraíam. A imagem também empurra “para frente”, faz girar, grita, em um encadeamento veloz de planos. Faz permanecer, entretanto, a marca do fantasma.

Dessa forma, é necessário “ficcionalizar o tempo”, nos diria Jean Arlaud. É preciso expandir o documentário “além da poeira dele mesmo”, nos grita Cavalcanti.

Referências

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papi-rus, 2004.

ARGEL, Henri. *Estética do cinema*. São Paulo: Cultrix, [s. d.].

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Artenova, 1977.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FALLAH, Fariborz. Naissance du documentaire britannique. *Sociétés & Représentations*, v. 2, n. 18, p. 309-320, 2004.

GPO Story [DVD]. The GPO Story [DVD]. Len Lye; Lotte Reiniger (Dir.). Londres: Panamint Cinema, 1986, (126 min.).

GRIERSON, John. Carta a Alberto Cavalcanti. In: CAVALCANTI, Alberto. *Filme e Realidade*. Rio de Janeiro: Livraria Martins, 1936. p. 254.

_____. First Principles of Documentary. In: MACDONALD, Kevin and COUSINS, Mark. *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*. Londres: Faber & Faber, 1996. p. 97-102.

GUYNN, William. Basil Wright's Song of Ceylon. In: GRANT, Barry; SLONIOWSKI, Jeannette (Ed.). *Documenting the documentary* – Close readings of documentary film and video. Detroit: Wayne State University Press, 1998. p. 91-103.

KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: the redemption of physical reality*. Oxford: Oxford University Press, 1960).

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.

ROTHA, Paul. Afterthought. In: AITKEN, Ian (Ed.). *The Documentary Film Movement: An Anthology*. Berkeley: Edinburgh University Press, 1998. p. 189.

SADOUL, Georges. *Dicionário dos cineastas*. Lisboa: Horizonte, 1979.

SUSSEX, Elizabeth. The role of Alberto Cavalcanti. In: MACDONALD, Kevin; COUSINS, Mark. *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*. Londres: Faber & Faber, 1996. p. 116-117.

JEAN ARLAUD: ETNOGRAFÍA FÍLMICA CON EL OTRO Y LA ÉTICA DE LA RECIPROCIDAD¹

Ana Luiza Carvalho da Rocha²
Cornelia Eckert³

El antropólogo-cineasta

En 1978, Jean Arlaud defendió su tesis de doctorado bajo la dirección de Jean Rouch, de quien heredó el desafío de producir una obra de antropología audiovisual que tuviera como principio una interacción directa y compartida con los sujetos investigados, mediada por el uso de recursos

¹ “Trabajo presentado en la 27^a. Reunión Brasileña de Antropología, realizada entre los días 1 y 4 de agosto de 2010, en Belém, Pará, Brasil.”; *Brasil Plural: Conhecimentos, Saberes Tradicionais e Direitos à Diversidade* Belém agosto 2010 MR 01 *Antropologia e imagens: diversas escolas, diversos estilos* Fecha: 02/08, lunes, a las 14h Local: Auditorio 1 Coordinadora: Carmen Rial (UFSC).

² Antropóloga, professora na FEEVALE, atua no Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Coordena, na mesma instituição, o Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL) e o projeto Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV).

³ Antropóloga, professora no Departamento de Antropologia e no Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Coordena, na mesma instituição, o Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL) e o projeto Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV).

audiovisuales. Al crear el Laboratorio en la Universidad de Paris VII en 1992, Jean Arlaud declara en el acta de fundación el propósito de continuar su producción de conocimiento en términos de lo que Jean Rouch propone como una nueva forma de escritura y de investigación en las ciencias antropológicas. La coyuntura era rica en ese entonces en lo que atañe al desarrollo tecnológico de los recursos audiovisuales. Jean Arlaud promueve la investigación con el soporte fílmico (16mm, 32mm), fotográfico y sonoro, según sus especificidades y, algunos años más tarde, sus cruzamientos con los recursos tecnológicos del vídeo usando la cámara digital en sus trabajos y orientaciones.



Figura 1 – Jean Arlaud e Jean Rouch.

Fonte: Fotografia de Luiz Eduardo Achutti. Festival de Manosque/França, 2000.

En sus producciones fílmicas posteriores, Jean Arlaud prosigue con sus investigaciones sobre los postulados éticos y estéticos de la escuela del cine etnográfico inaugurada por Jean

Rouch, proponiendo al campo de la antropología audiovisual nuevas formas de producción de narrativas etnográficas, en un esfuerzo por romper con sus antiguas estructuras lineales, impersonales y generalizadas en el tratamiento documental de los datos de la cultura estudiada.



Figura 2 – Kamaringiro, Jean Arlaud.

Fonte: Fotograma extraído do filme Houla-Ko, fils du vent et du soleil, 1991.

Desde la diversidad de experimentaciones del uso de la cámara y del grabador heredadas de Jean Rouch, Jean Arlaud perfecciona sobre todo el carácter interactivo y reflexivo de la película etnográfica, en la que los sujetos investigados asumen un protagonismo en la producción. Dentro de esta perspectiva, la narrativa fílmica no trata sobre alguien a priori sino que se desdobra en la medida en que el etnógrafo devela junto con sus colaboradores todo aquello que los designa, de forma singular, como seres sociales. En ese sentido, en la obra

de Jean Arlaud se amplían los fundamentos ético-morales de la antropología compartida con su maestro, en tanto su obra intensifica la máxima de la película etnográfica que anuncia que los sujetos retratados al colocarse como narradores logran atravesar la espesura del ser que no son para zambullirse en aquello que les es propio (NICHOLS 1991 apud COLLEYN, 2009, p. 14).

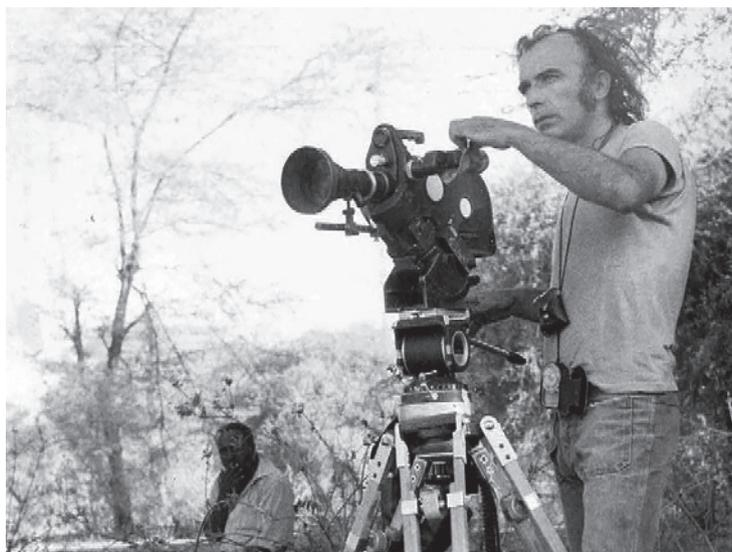


Figura 3 – Jean Arlaud.

Fonte: Fotografia de Jacky Bouju Nyangatom, *les fusils jaunes*, 1978.

La riqueza de la narrativa etnográfica adoptada por Jean Arlaud en sus películas se nutre de la imagen fílmica. La construcción de la narrativa documental resulta de su capacidad de ir más allá de la visualidad y conduce la obra etnográfica al corazón del campo de una poética imagética, donde la imaginación creadora es soberana. Acogiendo el carácter paradójico del cine y yendo más allá de su papel de

“espejo” del mundo, con Jean Arlaud la narrativa documental se afirmará, igualmente, en el cuerpo de las motivaciones simbólicas del orden “humanista de la historia”, como “ventana” al mundo del patrimonio de la humanidad, ya que permite a aquellos que entran en contacto vivir *autrement*.

Para tal nivel de calificación de la práctica etnográfica en los términos de una producción audiovisual, Jean Arlaud es un gran incentivador del aprendizaje de las artes cinematográficas y de su perfeccionamiento a través del diálogo entre la antropología y el cine. Con la finalidad de ampliar la dinámica de su propuesta de trabajo, aprovecha los avances técnicos de los soportes de captación sincrónica de sonidos e imágenes, así como el surgimiento del vídeo y sus lenguajes, y la dimensión social del conocimiento proveniente de las redes digitales y electrónicas.

Su meta: la construcción de la práctica relacional de una antropología visual que privilegia la restitución de la palabra del otro y el retorno a ellos de sus imágenes, siempre en un proceso intimista de aproximación a sus subjetividades y utilizando la cámara como espacio de encuentro o confrontación con los dramas ordinarios de vidas humanas comunes.

La aproximación con el Otro

Al hacer una película, lo que le interesa a Jean Arlaud es captar en imágenes a los sujetos narradores en sus vidas cotidianas, como protagonistas de sus dramas sociales. Son personas comunes que están en evidencia, y es pensando en la restitución de las imágenes de sus vidas captadas y de sus alocuciones registradas que el proyecto fílmico ingresa en

el campo de la producción etnográfica. Según sus propias palabras, no es su intención hacer una película sobre personas, grupos sociales o comunidades, sino filmar con ellos, colocando en alto relieve la vida de esas personas, sus trayectorias y proyectos, sus aspiraciones y frustraciones compartidas en el tiempo común de la experiencia etnográfica. Para el cineasta, el acto de filmar se vuelve importante como condición para el evento dialógico con el otro, siendo la cámara el instrumento de mediación, configuradora de una forma de asociación que interpela e interroga al propio etnógrafo en lo tocante a la singularidad de su cultura.



Figura 4 – Kamaringiro e Jean Arlaud e Philippe Sénéchal.

Fonte: Fotografia de Jacky Bouju Nyangatom, *les fusils jaunes*, 1978.

La perspectiva de J. Arlaud es siempre el quehacer etnológico mediado por las lentes de la cámara que entretejen los lazos de reciprocidad con sus interlocutores. Por su parte, antes de iniciar un proyecto de investigación audiovisual,

su interés siempre fue convivir con sus colaboradores con el propósito de construir un entendimiento ordinario sobre formas de intercambios sociales hasta alcanzar el consentimiento real de una experiencia reflexiva. Es solamente cuando se siente cómodo en relación con la existencia de una curiosidad recíproca de interrogarse sobre la vida, sobre la muerte, sobre la naturaleza, sobre los conflictos y tramas de las imágenes de sí, que el cineasta percibe el nacimiento de un contrato afectivo e intelectual, de un proyecto ético de investigación.

El desplazamiento en el tiempo

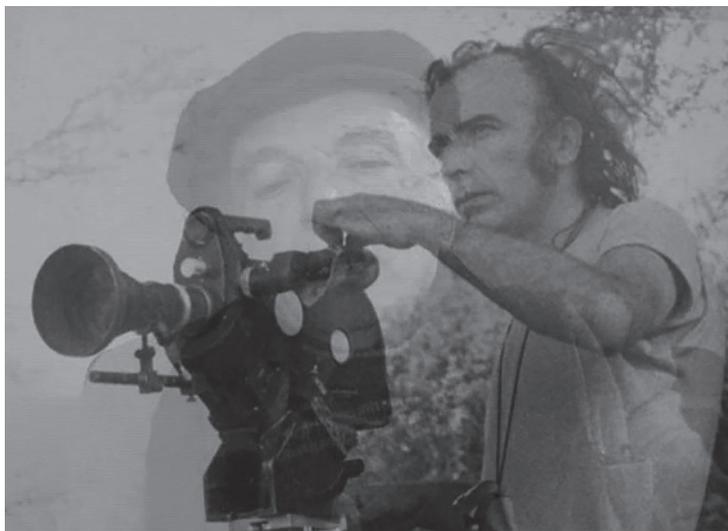


Figura 5 – Jean Arlaud.

Fonte: Fotograma extraído do filme *O cinema é como uma dança*, Biev, 2002.

Los primeros trabajos cinematográficos de Jean Arlaud fueron realizados en lo que se denomina Francia profunda y provincial (Provence). Con una sólida formación en

etnología, el cineasta antropólogo encontró en la década de los setenta el lenguaje cinematográfico como una forma de retorno y devolución de imágenes captadas en el proceso de la investigación etnográfica e interpretación de los grupos sociales y de las culturas estudiadas.

La intención etnográfica inicial era zambullirse en un camino de regreso a los lugares de sus memorias infantiles, entender de forma relacional y con la ayuda de una filmadora los rituales y los hábitos de comunidades que le eran familiares, develar las imágenes simbólicas que misteriosamente habitaban sus recuerdos. Entre otras, la película *Je suis né dans la truffe* fue una inmersión sensible en estas imágenes mentales de una infancia vivida.

Por otro lado, la película *Jours tranquilles en Lorraine* nace del pedido de un colega antropólogo, Claude Karnooh. En ese momento de su trayectoria intelectual, la interfaz de la antropología y el cine se confirma para este aprendiz como la estrategia metodológica y epistemológica eficaz para captar las intrigas entretejidas en las relaciones cotidianas en el contexto urbano y del interior francés. Entender las estructuras de poder local y sus dimensiones morales, entretejiendo los sistemas de alianza y de parentesco, se planteaba para J. Arlaud como un problema de investigación que se valía del lenguaje cinematográfico como espacio de surgimiento de la palabra del otro. Nuevamente se trataba de encontrar raro, lo familiar y de desplazarse en su propia cultura y *ethos* social, ejes de una reflexión antropológica mediados por la excelencia de su dominio del lenguaje cinematográfico.

El desplazamiento en el espacio: “el matador de imágenes”

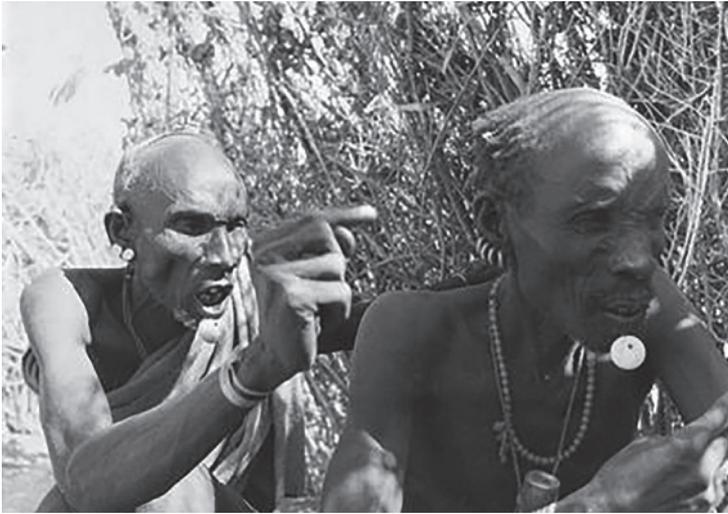


Figura 6 – Velhos Anciãos da tribo Nyangatom.

Fonte: Fotograma extraído do filme *O Nyangatom, les fusils jaunes*, 1978.

Aún en los años setenta, participando de un programa financiado por el CNRS que le permitió hacer un retroceso mayor de su propia cultura, Jean Arlaud se sumerge en un proyecto fílmico en África. Entretanto, su película en Etiopía (Valle del Omo) quedó sin realizar durante el primer año de la investigación de campo. El proceso de inserción consistió en desarrollar cortos ejercicios de captación de imágenes como registros en un diario de campo. Pero esta estrategia de interacción le permitió no solamente una intimidad con el equipo de “extranjeros” que se habían ido allá, sino también que los *nyangatom*, grupo que se dedica a la actividad pastoril, aceptaran y se acostumbraran al instrumento de la cámara, evitando su presencia invasiva en sus rutinas.

Pasado un período de aprendizaje de los recursos básicos de la lengua nativa y el conocimiento de los sistemas de prácticas y valores de la cultura local, J. Arlaud intensifica el proceso de filmación. En medio de los registros audiovisuales profundiza sus lazos de reciprocidad y complicidad con Kamaringiro, Cumatak y Lopathimwe, algunos de sus interlocutores privilegiados en el documental. Compartiendo con ellos su día a día de trabajo en la lucha por la supervivencia de sus formas de vida fundamentadas en la actividad pastoril, J. Arlaud penetra densamente en las relaciones de conflicto de los *nyangatom* con grupos vecinos a raíz del ganado por el dominio de los territorios de crianza.



Figura 7 – Jean Arlaud e Philippe Sénéchal.

Fonte: Fotografia de Jacky Bouju Nyangatom, *les fusils jaunes*, 1978.

Al mismo tiempo, la experiencia de investigar y producir un documental en África transcurre en una coyuntura histórica incómoda. Se caracteriza como un proceso marcado por

situaciones políticas tensas, interesantes para un antropólogo siempre atento a la comprensión de los conflictos y juegos sociales complejos en cada cultura. En ese contexto, la película *Nyangatom: les fusils jaunes* es un aula de antropología sobre la lucha de un cuerpo colectivo para perdurar en el tiempo y perpetuarse. Al ver la película participamos del esfuerzo del cineasta antropólogo para presentar con los *Nyangatom* el carácter único y singular de su cultura, en un proceso de distanciamiento de sí mismo que dialoga con el legado de sus maestros Marcel Mauss, Marcel Griaule y Leroi Gourhan.

Participar del descubrimiento de la cultura guerrera de los *fusils jaunes* motivó fuertemente a J. Arlaud en la concepción del guión de una narrativa fílmica. El antropólogo-cineasta acostumbraba a afirmar que su experiencia al lado de los *Nyangatom* le probó que en el trabajo de campo el etnógrafo es mucho más observado que lo que consigue observar. En su esfuerzo constante por comprender esta cultura, él se descubría encuadrado (así como su equipo de filmación) en las estructuras clasificatorias y organizacionales del grupo cultural. No le fue fácil reconocer cómo había sido clasificado, pero la interpretación de los nativos le fue revelada: en el ámbito de una cultura guerrera, marcada por un *habitus* masculino, el hombre que cargaba aquel instrumento pesado en la conquista de una actividad igualmente enmarcada por el valor del trabajo viril, J. Arlaud se había vuelto, finalmente, “el matador de las imágenes”.

La película en cuestión se revela así una escritura poética en la que Jean Arlaud expone también sus límites para traducir el “todo”. Para que no se convirtiera en un documental exhaustivo y totalizador sobre la cultura *Nyangatom*, optó por un guión ritmado por la cotidianeidad de sus interlocutores privilegiados en su densa emoción, mostrando su complejidad social a través de un ballet de cuerpos y gestos simbólicos. En

este procedimiento se destaca la enseñanza de Jean Rouch sobre las filmaciones con planos secuencia para captar los acontecimientos aparentemente imprevistos, que consisten en performances de las estructuras imaginarias del grupo. Por otra parte, la vigilancia del investigador se pone en evidencia en la secuencia en que observamos los acontecimientos sucediéndose a través de la mirada atenta de la cámara que capta mágicamente instantes y situaciones que se constituyen para ella de forma ordinaria, sin previos avisos o escenificaciones. En el plano de la narrativa etnográfica, Jean Arlaud registra la intensidad del esfuerzo de perdurabilidad de esta cultura pastoril amenazada por el olvido generacional y por la disipación en el devenir que las políticas coloniales les imponen en su insistencia en borrar y/o “superar” sus vestigios y rastros del presente.

Con los auspicios del padre del estructuralismo simbólico moderno

Otra aventura etnográfica que compone la trayectoria cinematográfica de Jean Arlaud transcurrió en Venezuela, en el año de 1983, al aceptar el reto propuesto por Claude Lévi-Strauss a Michel Perrin, antropólogo especialista en la cultura chamánica de los *Guajiro*, población residente entre Venezuela y Colombia. El desafío llega a las manos de Jean Arlaud: relatar con imágenes y a través de ellas los mitos y símbolos de la cultura *Guajiro* poniendo en evidencia a los guardianes de su memoria colectiva. Surge la película etnográfica *Les chemins des indiens morts*, donde el antropólogo-cineasta presenta la narrativa mítica y la lógica *guajiro* en su día a día.

En la película, el principal interlocutor de Michel Perrin, Isho, describe su mundo rutinario, compuesto de rituales y todo un complejo sistema de creencias. A través de su voz,

familiares, parientes, mitos asumen el lugar de protagonistas de la historia narrada. Relatos que celebran la época de origen muestran al espectador la duración en tiempo presente del sistema chamánico heredado de sus ancestros, en contrapunto con las formas de vida de sus actuales descendientes que abandonaron el pueblito de origen para vivir en Maracaibo, ciudad de los *Alibouna* (los blancos). A pesar de los esfuerzos por mantener los saberes y los quehaceres de sus ancestros, ellos son progresivamente incorporados a las formas de trabajo existentes en la localidad, generalmente en actividades socialmente desvalorizadas y viviendo en los barrios bajos. El tema del territorio-mito donde habitan los ancestros, repositorio de sus tradiciones, es el punto de partida para la realización de la película, centrada en el argumento de las tensiones entre continuidad/discontinuidad de la tradición *Guahiro* en el contexto de las grandes ciudades. Allí viven la disyuntiva de no poder enterrar a sus muertos de acuerdo con la tradición de la identidad *Guahiro*, y la necesidad de regresar a sus tierras para poder enterrarlos según la tradición.

El embate transcultural: Houla Ko o le fils du soleil e du vent

Siguiendo por la senda inaugurada en Venezuela, Jean Arlaud se desplaza hacia Benín, África, donde se involucra en la realización de una película de rica envergadura para la comprensión de la complejidad simbólica de los órdenes culturales variados que están en juego en los emprendimientos desarrollistas europeos para ese continente. La investigación iniciada en 1989 (y finalizada en 1991), lo conduce hasta los *Houla*. Aborda el proceso de implantación de la técnica de

extracción de sal desarrollada por ellos en el sur de Francia y su reapropiación a través de los saberes y quehaceres locales de obtención de sal, en un esfuerzo por disminuir el proceso de deforestación intensivo de la región. El sistema tradicional se restringía a las mujeres, sobre todo las más ancianas, que hervían el agua del mar talando los montes para obtener la leña necesaria para la cocción, en contraste con la tecnología francesa, basada en el trabajo masculino.



Figura 8 – Mulheres Houla Ko e a produção do sal.

Fonte: Fotograma extraído do filme Houla-Ko, *Le fils du soleil et du vent*, 1991.

En una época en que los estudios transculturales, problematizados a la luz del nuevo énfasis interpretativo referente a la cosmología nativa y a la antropología periférica, apenas emergían como una nueva postura antropológica en el reconocimiento de los procesos desarticuladores del capitalismo mundial, la película hace el seguimiento de la instalación de un proyecto de desarrollo implantado bajo

los auspicios del Ministerio de Cooperación y el Ministerio de Agricultura y Pesca de Francia. Estos traen a Benín un técnico bretón en busca de un proyecto que transponga la producción de sal realizada en Bretaña (región de Guerande). Él se encuentra con un sistema local de producción que agota el ambiente natural. Pero el método alternativo de extracción de sal encuentra obstáculos en el proceso de aprendizaje que incorpora hombres a una actividad tradicionalmente realizada por las mujeres. Entretanto, será a los hombres a quienes enseñará la técnica que depende naturalmente del sol, del viento y de la marea que forman los azudes de sal.



Figura 9 – Mensageiro dos Houla Ko, os filhos do Vento.

Fonte: Fotograma extraído do filme Houla-Ko, Le fils du soleil et du vent, 1991.

La película plantea el tema de la crisis ambiental y la desestructuración del saber local frente a la degradación forestal y la “ambientalización de los conflictos sociales” (LOPES, 2006, p. 31) en la costa de Benín. Explora los dilemas por los que pasan los *Houla* al recibir el conocimiento técnico extranjero como reestructurador de sus formas tradicionales de obtener la

sal (les servía de sustento a través de la venta en las ferias locales). Los conflictos éticos se presentan en la película a partir del registro de los desdoblamientos del encuentro entre los técnicos franceses, líderes locales y voluntarios del proceso de la nueva tecnología. A lo largo de todo el emprendimiento, el esfuerzo de los directores (Arlaud y Delbos) fue situar las asimetrías involucrando intercambios culturales y tomando como base el orden diferente de transposición de conocimiento: los saberes técnicos de los europeos y los saberes tradicionales locales.



Figura 10 – Expectadores e mensageiro dos Houla Ko.

Fonte: Fotograma extraído do filme Houla-Ko, *Le fils du soleil et du vent*, 1991.

En la película, la ética se refleja en la forma como la cámara, operada por Jean Arlaud, se posiciona como parte de la situación de conflicto desencadenada por el diálogo que se establece entre los franceses y los *Houla*. Es decir que “el propio documental sigue los preceptos éticos de sus personajes,

señalando la presencia constante de un equipo de antropólogos detrás de las cámaras, con todo el cuidado de la relación entre ética y estética que es posible observar en otros documentales de Jean Arlaud y sus colaboradores” (DEVOS, 2006, p. 318). Se trata de una etnografía sobre las transformaciones culturales de una cultura simple en sus aflicciones y desgarramientos.

Aquí no estamos en guerra

En el documental, la cámara y el micrófono siguen la rutina de los habitantes, no solamente actores, sino también autores de la experiencia narrada, ahora en formato de vídeo digital. Son dos las cámaras que filman, Arlaud y Mercier, eventualmente creando una cobertura sobre los ambientes desde diversos puntos de observación y de escucha, dimensionados con riqueza de planos en la edición final.

En 1998, Jean Arlaud coloca nuevamente su mirada en el espacio familiar, sobre su propio barrio en la ciudad de París y produce *Ici y'a pas la guerre*, esta vez con la ayuda de una doctoranda bajo su dirección, Annie Mercier. Jean Arlaud no se coloca como un observador distanciado. Primero es la identidad narrativa del antropólogo, habitante del lugar, y su conocimiento de los meandros de una sociabilidad pluriétnica y multirracial que conduce la historia del documental.

El cineasta se vuelve esta vez hacia su “pedazo” (*pedas* en provenzal) y territorio de pertenencia en París – *La Goutte d'or* – empeñado en restaurar el discurso de sus *habitués*, y se zambulle en la experiencia de las alteridades y sus formas de asociación. El *quartier* parisiense la *Goutte d'or* se presenta a través de la lente de sus cámaras no como un lugar de poder y autoridad, sino como un escenario de convivencia con las diferencias.

El argumento fílmico nace de una carta ficcional escrita por Jean Arlaud a Kateb, un amigo escritor magrebí que supuestamente habría regresado a su lugar de origen en tierras del norte de África. La anécdota de la carta hilvana las diferentes trayectorias personales repletas de rupturas familiares constituidas por las sagas de las inmigraciones, por el sentimiento de nostalgia y por el esfuerzo de perdurar en la ciudad que paradójicamente los acoge en la exclusión y en el racismo.



Figura 11 – Bar Olimpico, Mario, o siciliano.

Fonte: Fotograma extraído do filme *Ici, y'a pas la guerre*, 1998.

La historia se desarrolla con los preparativos para las fiestas de año nuevo en el barrio. El pasar del tiempo y las rutinas están ritmados por estos habitantes que se cruzan y, a esta altura del año, buscan reorganizar sus recuerdos de un exilio transformado en éxodo. Entrecortando los desplazamientos y los encuentros, la voz *in off* aparece y desaparece, entrelazando

las narrativas de ayer y las de hoy. El aquí y allá, lo distante y lo cercano se aproximan en la *Goutte d'or*; la desterritorialización del ayer se transfigura en el enraizamiento a una comunidad pluriétnica que pertenece al mundo.

En este documental, la cámara de los cineastas-antropólogos interactúa con un paisaje que les resulta familiar, y todo el desafío reside en hacerlo conocido, siguiendo los momentos imprevisibles de su ritmo cotidiano. Ambos, Annie y Arlaud, son habitantes del barrio y comparten con ellos sus incertidumbres y dudas sobre el futuro de la región. Al fin y al cabo, ¿en qué pedazo de París se localiza la *Goutte d'or*? La cámara nos lleva a un área urbana “sensible” del XVIIIe *arrondissement*, delimitada al este y al oeste por los barrios de Montmartre y la Chapelle, respectivamente. Como informa uno de los protagonistas de la historia, para muchos turistas el consejo es siempre evitar esa región, sus callejuelas y sus esquinas, como ocurre con la *Goutte d'or*. Los motivos para esa advertencia: la alquimia de sus orígenes (antes una región que atraía migrantes e inmigrantes de todos los rincones) que resultó, con el pasar del tiempo, un barrio pluriétnico, un paisaje peculiar donde se mezclan franceses, oriundos de la Francia profunda, descendientes de las ex-colonias del Magreb, del norte de África (argelinos, marroquíes, etc.) que hacia allí migraron, así como una creciente población originaria de las ex-colonias francesas del África ecuatorial y del África occidental.

Este es hoy uno de los barrios más densamente poblados de París, donde predomina la convivencia de una población de orígenes étnicos variados, concentrando una población con trayectorias intramareas, marcadas por rupturas, despedidas y sentimientos de nostalgia propios de grupos

con sagas inmigratorias. En el documental, las vidas de los habitantes del barrio y de los directores se entrelazan a partir del proceso de filmación propiamente dicho. El montaje final privilegia la observación participante y el diálogo en este barrio emblemático, donde las alteridades interactúan siempre en un fuerte diálogo con los juegos de memoria que diseñan lo urbano con lo vivido y lo “experienciado”.



Figura 12 – Mario, o siciliano, e Ziz Ali, o cabilia, sociabilidades.

Fonte: Fotograma extraído do filme *Ici, y'a pas la guerre*, 1998.

Adoptando el punto de vista del frequentador de los bistrós, la cámara respetuosamente penetra en los universos ordinarios de los cabilas, los kurdos, los yugoeslavos, los martinicos, africanos y chinos que viven en el barrio. El paisaje sensible del lugar se apodera del espectador: la *Goutte d'or* se presenta pleno de colores y tonalidades, canciones, risas y ruido, de olores y de voces. Las historias de sus personajes van siendo entretejidas en una malla de sentidos y, siguiendo sus enunciaciones pedestres (DE CERTEAU,

1984), el documental busca restablecer su punto de vista sobre la vida parisiense. Como se torna evidente, la *Goutte d'or* no pertenece ni a la *Rive gauche* ni a la *Rive droite*. *Goutte d'or* pertenece al territorio libre de Barbès, como sustenta el africano en el diálogo con su amigo árabe musulmán en una parte del documental: *¡aquí, no existe a guerra!* La presencia del vitalismo de un querer vivir colectivo en el entorno de la *Goutte d'or* desafía la xenofobia que modula el ritmo de la vida cotidiana de algunos barrios de alta clase de la vida parisiense.

La película etnográfica y la observación fluctuante de la "vida sin calidad"⁴



Figura 13 – La Goutte d'or, Hotel Select.

Fonte: Fotograma extraído do filme *Ici, y'a pas la guerre*, 1998.

⁴ Expresión empleada por M. Maffesoli (1984), en la obra *La Conquista del presente*, cuando el autor se refiere a la investigación de las minúsculas creaciones que caracterizan la vida cotidiana, espacio privilegiado de la recreación del "sí".

La aproximación de los antropólogos-cineastas a los residentes de la región de la *Goutte d'or* resultó de un largo proceso de negociación e interlocución de los directores con los protagonistas de la historia narrada por el documental. El propósito era explorar el tiempo de larga duración en la aproximación a las personas y a los lugares filmados, considerando que la negociación transcurría en presencia de una sociabilidad matricial, mediada por la cámara fotográfica, en un esfuerzo de desconstrucción de la mirada inmediata y superficial del acontecimiento que se estaba etnografiando.

Para Jean Arlaud se trataba de una fase de construcción de complicidad, de aceptación de esa aventura que se compartiría con los protagonistas de la historia que se iba a narrar. En ese momento, el uso del registro fotográfico se vuelve fundamental para estudiar ángulos, distancias y encuadramientos para la elaboración del guión fílmico. Como decía Arlaud, se trataba no solamente del ajuste de los ángulos y de los movimientos de la cámara, sino de imaginar las escenas que se filmarían, las relaciones que se suscitarían, sus regularidades, en presencia del equipo de antropólogos (ARLAUD; GUIGNERAYE, 2007, p. 104).

A lo largo de las grabaciones, la cámara y el micrófono no se sitúan en el interior de los múltiples intercambios que transcurren en el barrio y así, como espectadores, formamos parte de los consentimientos, miradas cómplices y testimonios registrados por ambos. Los cuerpos de los cineastas-antropólogos y los cuerpos de la cámara y del micrófono discretamente nos introducen en las intimidades de estos espacios diminutos, apretados, llenos de humo y repletos de espejos.

El entorno social de los bares y bistrós, al mismo tiempo escénico y dramático, los orienta a seguir de cerca algunas de

las enseñanzas de Jean Rouch sobre la elección del dispositivo técnico del gran angular. Una lente que permite que el cineasta recree en el plano del espacio fílmico, la complicidad de la audiencia con las guiñadas del Otro. Para Arlaud y Guigneraye (2007, p. 104), alcanzar esta potencia oculta de la sociabilidad de lo minúsculo entre el cineasta y sus personajes es una manera de alcanzar la intimidad del diálogo con el otro y, de la misma forma, un alejamiento de sí mismo



Figura 14 – Mario, o siciliano, e Ziz Ali, o cabilia cantam.

Fonte: Fotograma extraído do filme *Ici, y'a pas la guerre*, 1998.

En la edición final vemos la recreación de estas “pequeñas escenas ordinarias” y sus sociabilidades interiores, registradas con el propósito de conducir a la audiencia hacia adentro del lirismo de las relaciones humanas que se hilvanan reorganizadamente en la *Goutte d'or*. El documental comienza con la cámara visitando el Bar Olympic. Su dueña actúa al

ritmo acelerado de fin de año cocinando para sus clientes. Uno a uno los personajes se van revelando alrededor de un saludo, de un vaso de vino, de un chiste. La llegada del antiguo vecino e frecuentador Marcel es motivo de exclamación de la dueña del *bistrot* a la cámara: *¡mis clientes son un poco mi familia!* A continuación, la cámara se desplaza por el barrio y encuentra la cámara en el Bar de Gittan, singularidad étnica simbolizada en la preparación de un lechón.

Paquistán 40 grados



Figura 15 – Oficina de artistas paquistaneses.

Fonte: Fotograma extraído do filme *Touchez pas le malang*, 2002.

En este inventario de las grandes obras de Jean Arlaud, citamos la película *Touchez pas au Malang*. También este emprendimiento etnográfico y filmico va al encuentro de amigos, pero en este caso que viven en Paquistán. La más reciente de sus películas describe una vivencia que ocurrió entre 2000 y 2001. Una vez más, Jean Arlaud y Annie Mercier construyen para sí mismos un desafío común. El descubrimiento de los personajes del documental es

inicialmente estética, pues los camiones paquistaníes son verdaderas obras de arte para los ojos del turista occidental. Ahora se trata del mágico encantamiento del grafismo de los artistas paquistaníes y de su trabajo de protección de los camiones que circulan por las carreteras de Paquistán. Somos conducidos al mundo cotidiano de los camioneros y de sus talleres-ateliers donde los camiones son cubiertos de pinturas multicolores, decorados y pintados para la protección de sus dueños.



Figura 16 – A pintura de placas de caminhões.

Fonte: Fotograma extraído do filme *Touche pas le malang*, 2002.

Para Jean Arlaud, el proyecto fílmico del documental *Touchez pas au Malang* nació una vez más desde una convivencia necesaria, prolongada, con los protagonistas de su película y el interés de ambos por compartir sus experiencias comunes. Y, nuevamente, presenciamos la entrada de la cámara y del micrófono a la vida ordinaria de una comunidad,

registrando en larga duración sus sociabilidades, sus sueños, sus dificultades y sus esperanzas, en un entorno internacional afectado por los acontecimientos del 11 de septiembre.

Los escenarios de las grabaciones se desarrollan en patios donde conviven maestros y aprendices de la mecánica y la decoración, pero también en del honor y la fidelidad a las tradiciones de su arte. La rutina de las grabaciones está esencialmente marcada por la presencia masculina frente a la cámara móvil, en la opción del guión de edición, forma que ambos cineastas-antropólogos adoptaron para situar la presencia ausente de la voz y de la figura femenina en los espacios que se etnografían, a excepción de la extraña presencia de Annie Mercier y de su cámara entre los camioneros.



Figura 17 – A pintura dos caminhões.

Fonte: Fotograma extraído do filme *Touche pas le malang*, 2002.

La obra encanta por la carga simbólica con que se registraron las imágenes que decoran los camiones paquistaníes. Un arte rico por su referencia a un imaginario cultural que mezcla elementos. Cada fragmento que conforma las colecciones de imágenes registradas por la cámara revela, por una parte, las elaboraciones complejas del imaginario de personas y grupos sociales abordados y, por otra, la fragilidad de nuestra mirada occidental para la comprensión del sistema

social en foco. Cercanas o distantes, se narran vidas captadas por encuadramientos variados, por *travellings* o *close ups*, por panorámicas o recortes. La magia es siempre la misma, la película construye imágenes del mundo, temporalidades vividas y memorias colectivas contadas por todos y con la firma de la humanidad.

La ciudad laboratorio

Desde Dziga Vertov se sabe que las metrópolis siempre fueron tratadas como escenario y personaje de la producción cinematográfica documental. En particular, la narrativa fílmica de las tres primeras décadas del siglo XX, de forma más expresiva, se ocupará de las *selvas urbanas*, registrando las preocupaciones narcisistas de toda una época, tal como aparece en las obras de Walter Ruttmann, *Berlin, Symphonie d'une grande ville* (1927), de André Sauvage, *Études sur Paris* (1929) o de Jean Vigo, *A propôs de Nice* (1930).

En la obra fílmica de Jean Arlaud, la ciudad es ese lugar lleno de vida, de personajes, de historias, encuentros y esfuerzos de sus habitantes por ser y estar en la vida urbana, en sus diversas modulaciones. En la calle, en los bares, en los restaurantes, en las tiendas, el cineasta-antropólogo plantea asuntos a peatones y vendedores, a los frecuentadores *habitués* o al *passant* invitado al diálogo y a la interlocución que se desarrolla frente a la cámara que no es prisionera de este encuentro efímero, ya que investiga alrededor, se desplaza alrededor del diálogo, se mueve en imágenes en las narrativas.

Es, en parte, en la tradición del cine directo que finalmente se pueden situar las últimas épocas de la obra de Jean Arlaud, como modalidad de narrativa fílmica en la y de la ciudad moderno-contemporánea, bajo las influencias de la antropología compartida de su maestro Jean Rouch. En el

diálogo entre el cine directo y el cine-transe, los documentales producidos por Jean Arlaud revelan, entretanto, algo especial. Son sus afinidades electivas las que entretujan las interacciones entre el cineasta-antropólogo y los personajes de sus películas, que fundamentan su cuidadoso esfuerzo en la búsqueda del mejor ángulo, de la mejor toma, del mejor punto de vista en el registro de los gestos, de las posturas, de los movimientos y de la alocución del Otro. Según las palabras del cineasta-antropólogo, no se puede registrar solamente con los ojos, tenemos que registrar guiados por el corazón, por nuestras emociones en función de los acontecimientos (con)partidos con el Otro. Los registros visuales y sonoros expresan, en el cine antropológico de Jean Arlaud, acontecimientos culturales complejos. Poseen una biografía y no se pueden descarnar de la situación etnográfica de la que se originan.

Jean Arlaud se revela, por consiguiente, como heredero de esa generación del documental francés de los años sesenta y setenta para la que la imagen documental apunta a dimensionar la complejidad de la ciudad moderna, y el cineasta prosigue con el ritmo-tiempo de las acomodaciones de las memorias y experiencias de sus habitantes. Producidas en el enfrentamiento del propio documentalista a través del fenómeno que registra, las imágenes documentales contemplan la aspereza de las crisis sociales que retratan. Tan áspera y cruda que se llega a pensar que se trata de cine ficcional; con ella habitamos las casuchas de los inmigrantes en la lucha contra sus miserables condiciones de vida, las ilusiones de consumo de los estamentos medios, las culpas de las élites locales frente al avance de la pobreza.

Es importante señalar que la escuela de la película etnográfica inaugurada por Jean Rouch, la de la antropología compartida, no nació solamente en África, sino también en los documentales desarrollados por él en las ciudades africanas de Abijan, de Accra, etc., siempre colocando en cuestión las representaciones que nosotros, occidentales, les atribuimos a

las imágenes del otro, no occidental. En el diálogo diferencial “nosotros” y “ellos” es la cámara la que se coloca como principal protagonista, puesto que los acontecimientos que persigue no preexisten a su presencia. El documental *Chronique d'un été* que Jean Rouch realiza con Edgar Morin, en 1960, es un punto alto de este estilo de película etnográfica. En esta película que se realizó con la colaboración técnica de Michel Brault, del *Office du Film Canadien*, la idea era testimoniar lo vivido como síntoma, vacío de significaciones. La película relanza cada uno de sus actores, “gente común”, hacia una nueva carrera, solamente por haber hecho de ellos, durante un tiempo, “estrellas de cine”.

Para nosotros, Jean Arlaud hace, en la huella de estos aprendizajes, la mejor de las películas que el legado del cine de verdad nos enseña, perfeccionando algunas de sus premisas y creando su propio estilo de producción audiovisual. Para Jean Arlaud, el registro sonoro y visual no preexiste a las historias humanas por él captadas sino que es su verdadero vector primordial. Ella no produce simplemente conocimiento. Sin imponer el realismo del observado, lo hace a través de las formas de asociación y de la fuerza imaginal de los espacios por medio de las cuales la aventura fílmica ocurre.



Figura 18 – Jean Arlaud e equipe, região das Missões/RS.

Fonte: Fotograma extraído do filme *O cinema é como uma dança*, Biev, 2002.

Para el cineasta-antropólogo son las *personas* expresadas en la multiplicidad de las figuras que configuran el juego social, incluyéndose él mismo, las que se destacan como foco de su narrativa, y es pensando en la restitución de la compleja arquitectura de las experiencias cotidianas vividas por él con sus personajes que un proyecto fílmico tiene sentido. El humanismo irreductible del cine antropológico de Jean Arlaud se revela, así, tanto en la forma como en el compromiso y la reciprocidad de los intercambios simbólicos entre él Mismo y el Otro que despuntan como principios fundamentales de su práctica.

Finalmente, nos gustaría destacar la evidencia de un proyecto amplio en la forma en que Jean Arlaud reinventa, *à sa façon*, el cine verdad de su maestro Jean Rouch. Al afirmar que sus películas no son películas de personas sino con personas, Jean Arlaud destaca el entrecruzamiento de afectos y de acciones de lo que resulta la obra fílmica etnográfica. En términos de G. Simmel, en el centro de su estilo de producción audiovisual está la suposición de que ella resulta de una “acción recíproca”, destacando de forma especial el proceso de construcción de un “común de sentido” para el acto de registro documental, en un encuentro de intenciones y finalidades siempre indeterminados.

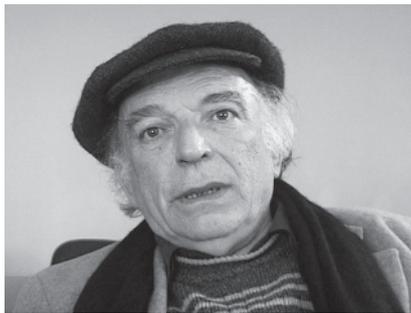


Figura 19 – Jean Arlaud, Porto Alegre/RS.

Fonte: Fotograma extraído do filme *O cinema é como uma dança*, Biev, 2002.

El documental etnográfico despunta como obra generada en el interior de las formas de vida social, de los juegos de orientaciones recíprocas entre el cineasta-antropólogo y sus colaboradores de aventura, así como de los microscópicos procesos interpretativos que subyacen. Aprendemos, con el maestro que, al registrar la banalidad de las formas de la vida ordinaria de los personajes de nuestras historias, estamos compartiendo con ellos los movimientos más profundos y esenciales de los sentidos que a ella se atribuyen.

¡En los primeros días de febrero del año de 2013, Jean Arlaud nos dejó! Pero las influencias de su estilo documentalista y del saber antropológico que transmite para el proceso de producción de la película etnográfica perduran en sus obras de cineasta-antropólogo y continúan afectándonos e involucrándonos.

Referencias

ANDRÉ-GEORGES Haudricourt, le passe-muraille. Dirección: Jean Arlaud. Producción: La Sept/Compagnon du Regard/CNRS audiovisuel. Formato original: Bétacam. Francia, 1987 (52 min).

ARLAUD, Jean et al. Conversation sur les préoccupations scientifiques et les perspectives de recherche au sein du Laboratoire d'Anthropologie Visuelle et Sonore du Monde Contemporain. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, v. 6, n. 13, p. 251-269, 2000.

ARLAUD, Jean; GUIGNERAYE, Christine Louveau de. Anthropologia visuelle et sonore du Monde contemporain. In:_____. *Ethnologie française*. Arrêt sur images Photographie et anthropologie. Paris: PUF, 2007. p. 101-106.

AVELAR, José Carlos. *2 ou 3 coisas sobre um verão em Paris*. 6 jul. 1968. Disponível em: <http://www.escrevercinema.com/chronique_dun_ete.htm>. Acesso em: 5 dez. 2015.

COLLEYN, Jean Paul (Org.). *Jean Rouch cinéma et anthropologie*. Paris: Cahiers du Cinéma; INA, 2009.

CHRONIQUE d'un été. Dirección: Jean Rouch; Edgar Morin. Elenco: Angelo, Régis Debray, Jacques. Distribución: Domaine cinema. Formato original: 16 mm. [Vídeo]. Francia, 1960 (90 min). Disponible en: <<https://vimeo.com/54909410>>. Acceso en: 6 junio 2014.

DE CERTEAU, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984.

DE VERRE en vigne (Prix du Centre Nacional de la Cinématographie). Dirección: Jean Arlaud. Producción/Distribución: CNRS Images. Formato original: 16 mm. Francia, 1972 (27 min).

DEVOS, Rafael. Houla Ko ou le fils du soleil et du vent. *Horizontes Antropológicos*, v. 12, n. 25, p. 316-319, 2006.

DES YEUX plus grands que les oreilles. Dirección: Jean Arlaud. Producción: La Sept/Ministère de la Culture/JBA. Formato original: 16 mm. Francia, 1988 (33 min).

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Les enjeux des temps modernes: ville et cinema. In: BARBE, Noël; CHEVALIER, Sophie et al. (Org.). *Filmer la ville*. Besançon: Press Universitaires Franc-Comtoises, 2002. p. 71-84.

ELIE Audemard, lequeur Dirección: Jean Arlaud. Producción: Géocable, Azur Media, ACETA. Formato original: Bétacam. Francia, 1987 (45 min).

GEORGES Rouquier ou la belle ouvrage. Dirección: Philippe Haudiquet; Jean Arlaud. Producción: Ecran Sud, FR3/Ministere de l'Agriculture. Formato original: 16 mm. Francia, 1994 (55 min).

HOULA-KO, fils du soleil et du vent. Dirección: Jean Arlaud. Producción: La Sept/Ministère de la Culture/JBA. Formato original: 16 mm. Francia, 1991 (86 min).

ICI, y'a pas la guerre. Dirección: Jean Arlaud. Producción: Les Compagnons du regard. Formato original: Betacam. Francia, 1998. (75 min).

JE SUIS né dans la truffe Dirección: Jean Arlaud. Producción: CNRS AV (SERDDAV). Formato original: 16 mm. Francia, 1981 (26 min).

JOURS tranquilles en Lorraine. Dirección: Jean Arlaud. Producción: CNRS AV, CFE. Distribución: CNRS Images; Diffusion télévision française. Formato original: 16 mm. Francia, 1971 (45 min).

LE CHEMIN des Indiens morts. Dirección: Jean Arlaud. Producción: CNRS, Min Affaires Etrangères, EHESS, College de Francia. Formato original: 16mm. Francia, 1983 (52 min).

LES INVENTEURS de chants d'oiseaux Dirección: Jean Arlaud. Producción/Distribución: CNRS Images. Formato original: 16mm. Francia, 1974 (60 min).

LOPES, José Sérgio Leite. Sobre processos de “ambientalização” dos conflitos e sobre dilemas da participação. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, n. 25, p. 31-64, jan./jun. 2006.

MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

NYANGATOM: les fusils jaunes. Dirección: Jean Arlaud. Producción: CNRS AV (SERDDAV). Formato original: 16 mm. Francia, 1978 (90 min).

PRODUIRE pour jeter (Prix du Centre Nacional de la Cinématographie. Dirección: Jean Arlaud. Producción: CNRS AV. Formato original: 16 mm. Francia, 1973 (21 min).

ROBERT Mus ou le voyageur immobile. Dirección: Jean Arlaud. documentaire. Producción: FR3. Formato original: Bétacam. Francia, 1988 (26 min).

SAINT-GENS, patron des fiévreux et fidèle intercesseur de la pluie et du beau temps. Dirección: Jean Arlaud. Producción: CNRS AV. Formato original: 16mm. Francia, 1970 (28 min).

SIMMEL, Georg. *Sociologia*: estudios sobre las formas de socialización. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1984.

TOPENG à Madura Dirección: Jean Arlaud. Producción: Min. Affaires Etrangères/CNRS. Formato original: 16 mm. Francia, 1984 (30 min).

TOUCHEZ pas au Malang. Dirección: Jean Arlaud. Producción: 5 Continents, Phanie, Images +, CNRS Images Média. Formato original: Bétacam. Francia, 2002 (97 min).

Este livro pretende fornecer um panorama da prática da Antropologia Audiovisual. Os artigos que integram esta obra analisam os principais debates dessa disciplina, por meio de exemplos práticos e de experiências específicas dos autores, e abordam o campo teórico da Antropologia Audiovisual, as suas articulações e apropriações específicas em cada contexto territorial.

O uso das imagens, em muitos casos, torna-se uma ferramenta não somente para a visibilização de grupos e sujeitos como também para o reconhecimento de seus direitos, e estes passam por processos conflituais e negociações permanentes. Temas como a interculturalidade, a memória, a política e as formas de sociabilidade são objeto de reflexão, a qual é desenvolvida pela produção e interpretação de discursos visuais e auditivos.

Os contextos sociais e culturais que são analisados nos artigos que compõem este livro permitem abordar problemáticas acerca de gêneros, gerações, trabalho, migrações e etnicidade. Com a utilização da ferramenta audiovisual, essas temáticas são inseridas em um campo de conhecimento e ação ligados aos fluxos comunicativos globais contemporâneos.



CULTURA E BARBÁRIE