

# Pesquisa e Ensino em Antropologia Audiovisual na América Latina: experiências etnográficas nos tempos híbridos do presencial e do remoto

ORG. CARMEN SILVIA DE MORAES RIAL,  
CORNELIA ECKERT E MARIANO BÁEZ LANDA

**ABA** PUBLICAÇÕES



Pesquisa e Ensino em  
Antropologia Audiovisual  
na América Latina:  
experiências etnográficas  
nos tempos híbridos do  
presencial e do remoto

**COMISSÃO EDITORIAL DE LIVROS CIENTÍFICOS  
DA ABA – CELCA (GESTÃO 2023–2024)**

**Coordenador**

Carlos Alberto Steil (UFRGS, UNICAMP)

**Vice–Coordenadora**

Tânia Welter (Instituto Egon Schaden)

**Integrantes**

Edimilson Rodrigues (FAMES)

Eva Lenita Scheliga (UFPR)

Marcelo Moura Mello (UFBA)

Martina Ahlert (UFMA)

Nathanael Araújo da Silva (Unicamp)

**CONSELHO EDITORIAL**

Andrea Zhouri (UFMG)

Antonio Augusto Arantes Neto (Unicamp)

Carla Costa Teixeira (UnB)

Carlos Guilherme Octaviano Valle (UFRN)

Cristiana Bastos (ICS/Universidade de Lisboa)

Cynthia Andersen Sarti (Unifesp)

Fabio Mura (UFPB)

Jorge Eremites de Oliveira (UFPel)

Maria Luiza Garnelo Pereira (Fiocruz/AM)

María Gabriela Lugones (Córdoba/Argentina)

Maristela de Paula Andrade (UFMA)

Mónica Lourdes Franch Gutiérrez (UFPB)

Patrícia Melo Sampaio (Ufam)

Ruben George Oliven (UFRGS)

Wilson Trajano Filho (UnB)

**ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA  
DIRETORIA (MANDATO 2023–2024)**

**Presidenta**

Andréa Luisa Zhouri Laschefski (UFMG)

**Vice–Presidente**

Sônia Maria Simões Barbosa Magalhães Santos  
(UFPA)

**Secretária Geral**

Deborah Bronz (UFF)

**Secretária Adjunta**

Alexandra Barbosa da Silva (UFPB)

**Tesoureiro Geral**

Guilherme José da Silva e Sá (UnB)

**Tesoureiro Adjunto**

Gilson José Rodrigues Junior (IFRN)

**Diretora**

Flávia Melo da Cunha (UFAM)

**Diretor**

Osmundo Santos de Araújo Pinho (UFRB)

**Diretor**

Tonico Benites (CEFPI–MS)

**Diretora**

Denise Fagundes Jardim (UFRGS)

**ABA** PUBLICAÇÕES

[www.portal.abant.org.br](http://www.portal.abant.org.br)

UNB – Campus Universitário Darcy Ribeiro – Asa norte  
Prédio do ICS – Instituto de Ciências Sociais  
Térreo – Sala AT–41/29 – Brasília/DF  
CEP: 70910–900

# Pesquisa e Ensino em Antropologia Audiovisual na América Latina: experiências etnográficas nos tempos híbridos do presencial e do remoto

ORG. CARMEN SILVIA DE MORAES RIAL,  
CORNELIA ECKERT E MARIANO BÁEZ LANDA



Copyright ©, 2023 dos autores

**Coordenação Editorial**

Cornelia Eckert e Carmen Rial

**Revisão**

Michela Moreira

**Diagramação e Capa**

Rita Motta e Ryan Dias – Ed. Tribo da Ilha

**Capa**

ABA/Tribo da ilha

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**Bianca Mara Souza –Bibliotecária - CRB-14/1587**

---

P474 Pesquisa e ensino em antropologia audiovisual na América Latina : experiências etnográficas nos tempos híbridos do presencial e do remoto / Organizadores: Carmen Silvia de Moraes Rial, Cornelia Eckert e Mariano Báez Landa. -- Brasília : ABA Publicações, 2023.  
314p. : il., color. ; PDF ; 14,4 MB.

Inclui bibliografia.  
ISBN 978-65-87289-27-4

1. Antropologia audiovisual. 2. Pandemia. 3. Ensino remoto. I. Rial, Carmen Silvia de Moraes (org.), II. Eckert, Cornelia (org.) e III. Landa, Mariano Báez (org.).

DOI Livro 10.48006/978-65-87289-27-4

CDD 301.021

---

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Pesquisa sociológica – 301.021

# SUMÁRIO

- 9** Prefácio  
(Lía Ferrero)
- 10** Apresentação  
(Carmen Rial, Cornelia Eckert e Mariano B. Landa)
- 15** Presentación  
(Carmen Rial, Cornelia Eckert e Mariano B. Landa)
- 20** O presente remoto: etnografia de tela e outras metodologias de pesquisa e ensino do Núcleo de Antropologia Visual (NAVI/UFSC)  
(Carla Pires Vieira da Rocha, Caroline Soares de Almeida, Brenno Brandalise Demarchi, Cristhian Cajé Rodriguez, Damaris Rosabal, Natalia Perez Torres e Carmen Rial)
- 41** Entretejiendo redes académicas audiovisuales desde el Sur frente a la pandemia covid-19  
(Mariano Báez Landa e Mauricio Sánchez Álvarez)
- 72** Retos y posibilidades de la antropología visual en tiempos de transformación digital y pandemia: Experiencias de investigación y docencia en el Perú  
(Gisela Cánepa e María Eugenia Ulfe)
- 110** Bahia d’Orixás: Ensino de antropologia audiovisual e Etnografia na Bahia durante a pandemia  
(Gabriel O. Alvarez)
- 173** A arte de reinventar a pesquisa e o ensino em tempos de pandemia (Navisual, Brasil)  
(Cornelia Eckert)

- 206** Arte y Etnografía: La mediación cultural como proyecto de conocimiento interdisciplinar en la educación superior  
(Catalina Krasnob e Matias Godio)
- 222** Ensino de antropologia audiovisual durante o período da pandemia de covid-19  
(Lisabete Coradini)
- 250** Mutaciones y afecciones: #CuerposPandémicos. Una investigación artística y antropológica sobre la pandemia en Bolivia  
(Juan Fabbri con Pablo Aguirre (pabloagui), Laura Barriga, Nicolás Escalier, Lucia Pereyra, Adrián E. Rodríguez, TiZi, Tatiana Villca e Iby Viscarra)
- 277** ¿Quién quiere ver cine etnográfico? Una aproximación a la antropología audiovisual argentina a partir de la organización colectiva de la Muestra de Cine Etnográfico del 12° CAAS 2021  
(Colectivo Visiolabia. Palabra, imagen y sonido en antropología)
- 307** Sobre os autores / Sobre los autores



# Prefácio

**Lía Ferrero<sup>1</sup>**

América Latina como región ha consolidado sus conversaciones sobre sus antropologías en las últimas décadas. Este libro colectivo editado por ABA es un ejemplo de la gran producción en esa dirección, y de la profundización de esos diálogos.

América Latina como locus desde el que se piensan nuestras antropologías supone unas perspectivas que desafían el relato único de unas antropologías centradas en el Norte Global, que nos infantilizan o colocan en el lugar de la inmadurez, o madurez en proceso.

Las antropologías hechas en América Latina con sus trayectorias y producciones problematizan y desafían ese relato hegemónico, disputando incluso la definición de sí misma. Problematizar las maneras en que investigamos y enseñamos antropología audiovisual en América Latina en tiempos de pandemia, no solamente nos señala un escenario diverso para las antropologías, sino que también pone de relieve la complejidad que implicó la Pandemia por COVID-19. Esto tanto por las modificaciones que supuso para la enseñanza y el aprendizaje, como por la posibilidad de comprender las múltiples pandemias dentro de la Pandemia, que tuvieron y tienen efectos desiguales en nuestras poblaciones.

La generación de redes, contenidos plurales y producciones colectivas como esta, contribuyen a fortalecer nuestras antropologías, haciendo lo propio con las antropologías del mundo, enmarcándose de esa manera en un proyecto que democratiza la producción y el conocimiento antropológico.

---

<sup>1</sup> Presidente da Associação Latino-Americana de Antropologia (Gestão 2020-2023).

# Apresentação

**Carmen Rial**  
**Cornelia Eckert**  
**Mariano B. Landa**

Fomos todos tomados de surpresa quando foi enunciado ao mundo, em março de 2020, que uma grave pandemia assolaria toda a humanidade. Medidas de cuidados individuais e coletivos foram regradas pelas instituições de saúde em todos os países atingidos por esta “sindemia”<sup>1</sup>.

A prática e o ensino de antropologia visual na América Latina, neste tempo, já experimentavam avanços de pesquisa com uso de tecnologias eletrônicas e digitais, o que permitia uma intensa circulação de produções resultantes de pesquisas e de ensino.

Tradicionalmente apoiada na prática da pesquisa de campo presencial, a antropologia audiovisual sofreu os impeditivos e as restrições para o desenvolvimento de pesquisas etnográficas. Da noite para o dia, as universidades fecharam suas portas e os(as) estudantes ficaram impossibilitados de recorrer à metodologia tradicional do convívio direto com seus interlocutores para entrevistas e observações participantes. Assim, a saída para dar continuidade ao calendário previsto de ensino e pesquisa foi recorrer às tecnologias digitais com o recurso de plataformas comunicativas apropriadas; então, a partir desta disponibilidade, cada grupo de pesquisa buscou estratégias de continuidade de pesquisa.

---

1 Sobre sindemia ver: TONIOL, Rodrigo; GROSSI, Miriam. How Brazilian social scientists responded to the pandemic. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 27, n. 59, p. 307-333, 2021.

Desde a pandemia de covid-19, cresceu a demanda para desenvolver pesquisas, programas de ensino e inúmeras atividades acadêmicas vinculadas à divulgação e à difusão de resultados de pesquisas, bem como projetos colaborativos e participativos em espaços de movimentos e lutas populares. Geraram-se metodologias e conhecimentos antropológicos originais e solidários.

A construção e o desenvolvimento do campo audiovisual na prática da antropologia contemporânea na América Latina e no Caribe permitiram, em vários casos, ampliar e fortalecer sua capacidade de representar a diversidade humana a partir de uma posição anticolonial, étnica e culturalmente diversa.

Neste e-book visamos a apresentar textos de antropólogos(as) audiovisuais que atuam na América Latina (Argentina, Brasil, Bolívia, Colômbia, México e Peru), trazendo as narrativas das experiências de ensino e pesquisa em antropologia audiovisual contemporânea, enfatizando o momento atual e as mudanças acarretadas nesse campo de pesquisa e ensino, as quais são decorrentes da covid-19 e do consequente distanciamento social em tempos de quarentena.

Este debate resulta da consolidação de uma rede de pesquisadores latino-americanos em antropologia audiovisual, a Rede de Pesquisa em Antropología Audiovisual (RIAA).

Abrimos o livro com o capítulo *O presente remoto: Etnografia de Tela e outras metodologias de pesquisa e ensino no Núcleo de Antropologia Visual* de Carla Rocha, Caroline Soares de Almeida, Brenno Brandalise Demarchi, Cristhian Cajé Rodríguez, Damaris Rosabal, Natalia Perez Torres e Carmen Rial, que trata das soluções didáticas para enfrentar a contingência de um ensino tornado remoto (vídeo-entrevistas e *podcasts*), além de detalhar uma metodologia apropriada para momentos de confinamento (e não só): a etnografia de tela.

*Entretejiendo redes académicas audiovisuales desde el Sur frente a la pandemia covid-19 (México)* de Mariano Báez Landa (CIESAS-RIAV) e de Mauricio Sánchez Álvarez (CIESAS-Laboratorio Audiovisual).

O capítulo trata da emergência e sobreposição de duas redes acadêmicas no campo audiovisual a partir de um Sul geopolítico e epistêmico: a Rede de Pesquisa Audiovisual do Centro de Pesquisa e Estudos Superiores em Antropologia Social (CIESAS), que ocorre no México e a Rede de Pesquisa em Antropologia Audiovisual (RIAA), de âmbito latino-americano, ambos os processos se iniciaram durante o ano de 2020, em plena pandemia de covid-19.

Na sequência, apresenta-se o capítulo intitulado *Retos y posibilidades de la antropología visual en tiempos de transformación digital y pandemia. Experiencias de investigación y docencia en el Perú*, de Gisela Cánepa, María Eugenia Ulfe. As autoras avançam na discussão acerca do desenvolvimento da antropologia visual no Peru no âmbito da emergência sanitária mundial devido ao vírus Sars-Cov-2, conhecido como covid-19. A partir de uma discussão conceitual sobre a visualidade no Peru e alguns exemplos etnográficos, problematizam os desafios e as possibilidades da antropologia visual hoje. A ênfase é colocada na experiência que acumulamos como professores e pesquisadores no Mestrado em Antropologia Visual da Pontifícia Universidade Católica do Peru.

Em um período de deslocamento como professor visitante, o próximo capítulo traz uma pesquisa desenvolvida na Bahia e tem por título *Bahia d'Orixás. Ensino de antropologia audiovisual e etnografia na Bahia durante a pandemia*, de Gabriel O. Alvarez. O autor descreve e reflete sobre a realização de uma etnografia audiovisual num terreiro de Candomblé Ketu, na Bahia, durante a pandemia, e a oferta de um curso de Antropologia Visual na Universidade Federal da Bahia (Brasil). Esta atividade nasceu com o desenvolvimento do projeto “Os candomblés nos Terreiros. Patrimônio imaterial e tradições afro-brasileiras na Bahia”, um estudo sobre candomblé como tradição cultural e o terreiro como local onde esta tradição se mantém viva.

Em *A arte de reinventar a pesquisa e o ensino em tempos de pandemia (Navisual, Brasil)*, de Cornelia Eckert narra a experiência dos(as) pesquisadores(as) do Núcleo de Antropologia Visual do Programa de

Pós-Graduação em Antropologia Social na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil, nos anos 2020 e 2021. Tão logo a pandemia foi divulgada, o coletivo recorreu a uma plataforma para seguir com os encontros semanais e juntos decidiram desenvolver uma oficina, com o título *Etnografia do Confinamento*, que finalizou por ser publicada. Em 2021, outras experiências foram organizadas, mantendo o grupo de pesquisa ativo e reflexivo sobre os tempos pandêmicos, sem desistir de seguir produzindo antropologia visual.

O capítulo intitulado *Arte y Etnografía. La mediación cultural como proyecto de conocimiento interdisciplinar en la educación superior* é a contribuição de Catalina Krasnob e de Matias Godio. Nossos colegas trazem uma reflexão sobre o fazer antropologia visual e a prática da etnografia na produção audiovisual, e o impacto da inserção desta produção singular no processo de ensino.

O capítulo seguinte tem por título *Ensino de antropologia audiovisual durante o período da pandemia de covid-19*, de autoria de Lisabete Coradini, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (Brasil). A autora traz uma reflexão da prática docente durante a pandemia com foco na disciplina “antropologia e imagem”, ministrada para o curso de graduação em ciências sociais, e na disciplina “antropologia e imagem”, ministrada na Pós-Graduação em Antropologia Social na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Apresenta as estratégias adotadas, como formato de aulas síncronas e assíncronas, plano de aula, metodologia e avaliação.

O capítulo que nos vem da Bolívia é intitulado *Mutaciones y afectaciones: #CuerposPandémicos. Una investigación artística y antropológica sobre la pandemia en Bolivia* dos(as) autores(as) Juan Fabbri con Pablo Aguirre (pabloagui), Laura Barriga, Nicolás Escalier, Lucia Pereyra, Adrián E. Rodríguez, TiZi, Tatiana Villca, Iby Viscarra. O capítulo analisa a exposição que realizou a partir da oficina de formação em arte contemporânea, a qual decorreu de agosto de 2019 a dezembro de 2020. Este foi concebido como um espaço alternativo às escolas de educação artística em La Paz. A intenção, durante o período de formação, foi fornecer subsídios

diferenciados para pensar a produção artística contemporânea a partir da realidade local sem deixar de lado as discussões que acontecem em nível ibero-americano. Além disso, o encontro promoveu um debate entre arte, antropologia, pesquisa, cultura visual, gênero, ecologia e tecnologia.

*¿Quién quiere ver cine etnográfico? Una aproximación a la antropología audiovisual argentina a partir de la organización colectiva de la Muestra de Cine Etnográfico del 12 CAAS 2021*, de Carolina Soler, Juan José Cascardi, Ana Sabrina Mora, Delfina Magnoni, María Celeste Hernández, Franco Passarelli, Francisco Riegler, Juan Manuel Di Socio, é um capítulo estimulado pelo processo de organização do Festival de Cinema 12º Congresso Argentino de Antropologia Social (12 CAAS). Os e as autores(as) refletem sobre o lugar marginal da antropologia audiovisual na Argentina Antropologia Social (12 CAAS) e objetivam apresentar um mapeamento histórico do espaço e desenvolvimento que a antropologia audiovisual teve nesse país.

# Presentación

**Carmen Rial  
Cornelia Eckert  
Mariano B. Landa**

A todos nos tomó por sorpresa cuando se anunció al mundo, en marzo de 2020, que una grave pandemia devastaría a toda la humanidad. Las medidas de atención individual y colectiva fueron dictadas por las instituciones de salud en todos los países afectados por esta sindemia<sup>1</sup>

La práctica y enseñanza de la antropología visual en América Latina, en ese momento, ya experimentaba avances investigativos con el uso de las tecnologías electrónicas y digitales, lo que permitía una intensa circulación de las producciones resultantes de la investigación y la docencia.

Basada tradicionalmente en la práctica de la investigación de campo presencial, la antropología audiovisual ha sufrido impedimentos y restricciones para el desarrollo de la investigación etnográfica. De la noche a la mañana, las universidades cerraron sus puertas y los estudiantes no pudieron recurrir a la metodología tradicional de interactuar directamente con sus interlocutores para entrevistas y observaciones participantes. La salida para los procesos de docencia e investigación fue el uso ampliado de las tecnologías digitales con el recurso de las plataformas comunicativas que a partir de esta disponibilidad, cada grupo de investigación buscó

---

1 Sobre sindemia ver: TONIOL, Rodrigo; GROSSI, Miriam. How Brazilian social scientists responded to the pandemic. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 27, n. 59, p. 307-333, 2021.

estrategias de continuidad del trabajo académico y de participación social.

A partir de la pandemia covid-19, creció la demanda para desarrollar investigaciones, programas docentes y un sinnúmero de actividades académicas vinculadas con la difusión y divulgación de resultados de investigación, así como proyectos colaborativos y participativos en espacios de movimientos y luchas populares, con lo cual se han generado nuevas metodologías y conocimientos antropológicos originales y solidarios.

La construcción y desarrollo del campo audiovisual en la práctica de la antropología contemporánea de Latinoamérica y el Caribe ha permitido, en varios casos, la ampliación y fortalecimiento de su capacidad para representar la diversidad humana desde una posición anticolonial, étnica y culturalmente diversa.

En este e-book presentamos textos de antropólogos audiovisuales que actúan en América Latina (Argentina, Brasil, Bolivia, Colombia, México y Perú), acercando los relatos de experiencias de enseñanza e investigación en la antropología audiovisual contemporánea, enfatizando el momento actual y los cambios provocados en este campo de la investigación y la docencia a raíz del covid-19 y el consecuente distanciamiento social en tiempos de cuarentena.

Este debate resulta de la consolidación de una red de investigadores latinoamericanos en antropología audiovisual.

Abrimos el libro con el capítulo *El presente remoto: Etnografía en Pantalla y otras metodologías de investigación y enseñanza en el Núcleo de Antropología Visual* de Carla Rocha, Caroline Soares de Almeida, Brenno Brandalise Demarchi, Cristhian Cajé Rodríguez, Damaris Rosabal, Natalia Perez Torres y Carmen Rial. El aborda las soluciones didácticas para enfrentar la contingencia de la enseñanza convertida en remota (videoentrevistas y *podcasts*), además de detallar una metodología adecuada para momentos de confinamiento y más allá, que es la etnografía en pantalla.



*Entretejiendo redes académicas audiovisuales desde el Sur ante la pandemia del covid-19* (México) a cargo de Mariano Báez Landa (CIESAS-RIAV) y Mauricio Sánchez Álvarez (CIESAS-Laboratorio Audiovisual) es un capítulo que aborda el surgimiento y superposición de dos redes académicas en el campo audiovisual desde un Sur geopolítico y epistémico: la Red de Investigación Audiovisual del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), que se desarrolla en México y la Red de Investigación en Antropología Audiovisual (RIAA), con alcance latinoamericano, ambos procesos se iniciaron durante el año 2020, en medio de la pandemia del covid-19.

A continuación, el capítulo titulado *Retos y posibilidades de la antropología visual en tiempos de transformación digital y pandemia. Experiencias de investigación y docencia en el Perú* de Gisela Cánepa y María Eugenia Ulfe. Las autoras avanzan en la discusión del desarrollo de la antropología visual en el Perú en el contexto de la emergencia sanitaria mundial por el virus Sars-Cov-2, conocido como covid-19. A partir de una discusión conceptual sobre la visualidad en el Perú y algunos ejemplos etnográficos, problematizan los desafíos y posibilidades de la antropología visual en la actualidad. Se hace énfasis en la experiencia que han acumulado como docentes e investigadoras en la Maestría en Antropología Visual de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

En una experiencia de movilidad como profesor visitante, Gabriel O. Alvarez presenta el siguiente capítulo intitulado *Bahia d'Orixás. Enseñanza de antropología y etnografía audiovisual en Bahía durante la pandemia*. El autor describe y reflexiona sobre la realización de una etnografía audiovisual en una casa de Candomblé Ketu en Bahía durante la pandemia y la oferta de un curso de antropología visual en la Universidad Federal de Bahía (Brasil). Esta actividad nació con el desarrollo del proyecto “Os candomblés nos Terreiros. Patrimônio imaterial y tradiciones afrobrasileñas en Bahía”, un estudio sobre el candomblé como tradición cultural y el terreiro como lugar donde se mantiene viva esta tradición.

*El arte de reinventar la investigación y la docencia en tiempos de pandemia (Navisual, Brasil)* capítulo a cargo de Cornelia Eckert, narra la experiencia de investigadores del Centro de Antropología Visual del Programa de Posgrado en Antropología Social de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul, Brasil, en los años 2020 y 2021. Tan pronto como se dio a conocer la pandemia, el colectivo recurrió a una plataforma para continuar con los encuentros semanales y juntos decidieron desarrollar un taller con el título “Etnografía del Confinamiento” que terminó siendo publicado. En 2021 se organizaron otras experiencias, manteniendo activo y reflexivo al grupo de investigación en tiempos de pandemia, sin renunciar a seguir produciendo antropología visual.

El capítulo titulado *Arte y Etnografía. La mediación cultural como proyecto de conocimiento interdisciplinario en la educación superior* es el aporte de Catalina Krasnob y Matias Godio. Nuestros compañeros traen una reflexión sobre hacer antropología visual y la práctica de la etnografía en la producción audiovisual y el impacto de su uso en el proceso de enseñanza.

*Enseñanza de la antropología audiovisual durante el período de la pandemia de covid-19* capítulo que aporta Lisabete Coradini, de la Universidad Federal de Rio Grande do Norte (Brasil). Trae una reflexión sobre la práctica docente durante la pandemia, centrándose en la disciplina “antropología e imagen”, impartida en el curso de pregrado en ciencias sociales y en el posgrado en antropología social de la Universidad Federal de Rio Grande do Norte (UFRN). Presenta las estrategias adoptadas, formato de clases sincrónicas y asincrónicas, plan de lecciones, metodología y evaluación.

El capítulo que nos llega desde Bolivia se titula *Mutaciones y afecciones: #CuerposPandémicos. Una investigación artística y antropológica sobre la pandemia en Bolivia* de los autores Juan Fabbri, Pablo Aguirre (pabloagui), Laura Barriga, Nicolás Escalier, Lucia Pereyra, Adrián E. Rodríguez, TiZi, Tatiana Villca, Iby Viscarra, El capítulo analiza la exposición que surge del taller de formación en arte contemporáneo

que se desarrolló entre agosto de 2019 y diciembre de 2020. Este fue concebido como un espacio alternativo a las escuelas de educación artística en La Paz. La intención durante el período de formación fue brindar subsidios diferenciados para pensar la producción artística contemporánea desde la realidad local, sin dejar de lado las discusiones que se dan a nivel iberoamericano. Además, el encuentro promovió un debate entre arte, antropología, investigación, cultura visual, género, ecología y tecnología.

*¿Quién quiere ver cine etnográfico? Una aproximación a la antropología audiovisual argentina desde la organización colectiva de la Muestra de Cine Etnográfico del 12° Congreso Argentino de Antropología Social 2021*, a cargo de Carolina Soler, Juan José Cascardi, Ana Sabrina Mora, Delfina Magnoni, María Celeste Hernández, Franco Passarelli, Francisco Riegler, Juan Manuel Di Socio, es un capítulo impulsado por el proceso de organización de la 12ª Muestra de Cine del 12° CAAS. No obstante, los autores reflexionan sobre el lugar marginal de la antropología audiovisual en la antropología social argentina y pretenden presentar un mapeo histórico del espacio y desarrollo que ha tenido la antropología audiovisual en este país.

# O presente remoto: etnografia de tela e outras metodologias de pesquisa e ensino do Núcleo de Antropologia Visual (NAVI/UFSC)

**Carla Pires Vieira da Rocha**  
**Caroline Soares de Almeida**  
**Brenno Brandalise Demarchi**  
**Cristhian Cajé Rodríguez**  
**Damaris Rosabal**  
**Natalia Perez Torres**  
**Carmen Rial**

## Introdução

Quando a Organização Mundial de Saúde (OMS) decretou a situação de pandemia por covid-19, no dia 11 de março de 2020, e os primeiros colapsos nos sistemas de saúde da Itália e da Espanha foram acompanhados via noticiários no mundo inteiro, diversos países fecharam-se em quarentenas a fim de barrar o avanço da doença. As pessoas, encerradas, passaram a tornar as suas moradias espaços de trabalho, de lazer e de atividades cotidianas. A casa e a rua, enquanto dimensões sociais *damattianas*, tiveram as fronteiras borradas durante o período de isolamento. Os espaços antes privados, recônditos, em certa medida, tornaram-se públicos na interface de telas.

O mesmo aconteceu com as instituições de ensino no Brasil. No dia 15 de março de 2020, a Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) decidiu suspender as aulas em todos os *campi* por tempo indeterminado. Conforme a pandemia foi avançando, sem dar sinais de que poderia cessar ou sem a

possibilidade de vacinas imediatas, a solução encontrada pela instituição foi dar continuidade às aulas, mas de forma não presencial. Assim, teve início uma corrida por medidas emergenciais viáveis que pudessem abranger o maior número de estudantes, já que a desigualdade social em avanço no Brasil, somada aos cortes de verbas na área da Educação, também teve reflexo nas universidades públicas. Os esforços incluíram o empréstimo de computadores, um auxílio financeiro no valor de R\$ 100,00 mensais para a aquisição de pacotes de internet, além da distribuição de cestas básicas a estudantes inscritos no cadastro socioeconômico. Além disso, a plataforma *Moodle* UFSC tornou-se a principal ferramenta de acesso às aulas. É importante salientar que grande parte dos cursos de pós-graduação não sofreu atrasos substanciais; em contrapartida, a graduação apenas retornou as atividades de ensino em agosto de 2021.

Para além das medidas instituídas, docentes e discentes também tiveram de adaptar-se ao que exaustivamente ficou conhecido por “novo normal”: rotinas remotas durante o isolamento social exigido em razão da pandemia. Este capítulo aborda métodos utilizados como estratégia para as aulas em meio virtual e, neste caso, em disciplinas na área da Antropologia, que impulsionaram o uso de aplicativos, por exemplo, o *Moodle*. Considerando que o trabalho de campo também foi afetado, foram realizadas entrevistas por áudios de WhatsApp, encontros via Zoom, e a observação participante por acompanhamento de lives no YouTube, Facebook ou Instagram, além do acompanhamento de eventos on-line. A pesquisa e a didática viram-se impactadas frontalmente, mas os obstáculos foram contornados. Nossas etnografias e nossas aulas passaram a depender bem mais das telas do que antes. Na pesquisa, a metodologia que chamamos de *etnografia de tela* ganhou uma centralidade. O capítulo trata da experiência didática e especialmente da realização de vídeo-entrevistas e *podcasts*, assim como dos procedimentos envolvidos em uma *etnografia de tela*.

## Relatos da experiência etnográfica em sala de aula

As experiências aqui descritas aconteceram entre os anos de 2020 e 2021, período em que as aulas na Universidade Federal de Santa Catarina (SC, Brasil) permaneceram em modo remoto. Neste texto, tomaremos como referência a disciplina ANT 7205 - Métodos II (2021/1).

Uma vez definidos o formato e a plataforma Moodle para o desenvolvimento das aulas no semestre, o principal desafio foi lidar com a própria situação pandêmica. Todos nós, em alguma medida, fomos afetados e tivemos de lidar com o luto, porém, desta vez, sendo negado o ritual do velório (RIAL, 2022).

Em sala de aula, o protagonismo da tela do computador também ganhou evidência e a experiência do presente passou a ser condicionada pelo remoto. Mas, antes mesmo da pandemia, vínhamos convivendo com as mídias tecnológicas de modos diversos. Pedidos de comida por aplicativo, comunicação via redes sociais (WhatsApp, Instagram, Facebook, Twitter etc.), visitas a museus virtuais, entre outras possibilidades, já integravam parte de nosso cotidiano. Nas universidades, cursos de Ensino a Distância (EAD), conferências on-line, acesso a bibliotecas em modalidade virtual, também já não eram novidade.

Em tempos em que a Inteligência Artificial vem ganhando contornos de uma realidade cada vez mais presente, será que a pandemia teria provocado somente a aceleração de um processo inexorável de intensificação do uso das tecnologias da comunicação na atividade docente ou mesmo da “virtualização” da universidade?

O fato de que a utilização dos meios digitais para o ensino remoto já vinha ocorrendo antes mesmo da pandemia, certamente facilitou a ambientação ao uso de recursos didáticos como Moodle, Zoom, *podcasts*, entre outros. Mas esta ambientação não significa a ausência de desafios.

A atividade docente envolve comunicação, atenção, dedicação, criatividade, troca de conhecimentos, entre muitos outros atributos. Preparar uma aula, apresentar o conteúdo, estimular o debate são atividades que se

perpetuam também no ambiente virtual. Mas o ensino remoto envolve lidar com outra modalidade de espaço compartilhado, em que emerge uma série de elementos específicos do meio e que estabelecem alguns deslocamentos a se lidar: a troca de mensagens por meio de *chat*, a necessidade/possibilidade de se compartilhar a tela do computador, aceitar a solicitação de entrada na sala virtual, gerir o compartilhamento de imagens, atentar ao ícone/animação de levantar a mão (utilizado quando alguém quer fazer uso da palavra) e sujeitando-nos à possibilidade da conexão de internet subitamente “cair”.

A imprevisibilidade também rege as imagens e os sons: câmeras e microfones alteram o *on* e o *off*, determinando presenças/ausências, cenários que se modificam. Em alguns momentos, transformamo-nos em um avatar; em outros, aparecemos na tela, tornamo-nos um espelho de nós mesmos integrados em um quadro virtualizado, dimensionado e configurado no universo digital previsto por uma programação de computador.

Em um primeiro momento, o ensino remoto durante a pandemia consistiu na alternativa possível para dar continuidade ao cronograma acadêmico, mas logo nos possibilitou entender mais intensamente o que já vinha sendo defendido como a emergência de um novo paradigma – o informacional –, em que, sobretudo, as nossas experiências de espaço e de tempo ganham outros contornos, estendendo-se à universidade: estudantes em diferentes regiões do Brasil, ou mesmo que estavam fora do país, simultaneamente, compartilhavam a mesma sala de aula, as atividades propostas e ideias diversas.

À medida que a pandemia vai esvanecendo e que retomamos nossas atividades de modo presencial, as marcas desse período permanecem. Incorporamos a modalidade do “híbrido” para eventos diversos, dentre as soluções já não mais provisórias para a retomada de um mundo que mudou. Talvez o futuro se tenha adiantado, mas importa também ressaltar que o ensino remoto durante a pandemia não significou apenas uma adaptação ao contexto pandêmico, mas especialmente um sinônimo de resistência

das universidades frente a demais adversidades enfrentadas por essas instituições nos últimos anos.

## *Podcasts* como ferramenta de ensino

Conforme mencionado anteriormente, a Pandemia de covid-19 trouxe diversos desafios em várias dimensões das nossas dinâmicas sociais, econômicas, individuais, entre outras. A experiência que aqui partilhamos se deu no contexto de confinamento, onde procuramos encontrar soluções criativas, dinâmicas e de partilha que permitissem recriar o espaço didático da sala de aula, outrora localizado no espaço público, e fazer a transição para o espaço privado.

Durante o período da pandemia, outra das ferramentas utilizadas no âmbito da disciplina de Métodos de Pesquisa II do curso de Antropologia e Métodos e Técnicas de Pesquisa II em Ciências Sociais da UFSC foi a vídeo-entrevista. Damaris Rosabal (NAVI/PPGICH/UFSC) e Brenno Brandalise Demarchi (PPGAS/UFSC), respectivamente, gravaram e editaram 13 vídeo-entrevistas com recurso da plataforma Zoom. Num primeiro momento, não foi acrescentada nenhuma música nem informações adicionais. Em trabalho posterior, as aulas virtuais foram transformadas em *podcasts*.

## O processo de criação das vídeo-entrevistas como ferramentas de ensino

O que pretendemos explorar, neste ponto, são os momentos principais da criação de vídeo-entrevistas e *podcasts* como ferramentas de Ensino. Como surgiu a ideia de vídeo-entrevistas como ferramentas de ensino? Como muitas vezes ocorre na Antropologia, o acaso teve participação decisiva.

Damaris, aluna de doutorado do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGICH) e orientanda da professora Carmen Rial, tinha que cumprir com um dos requisitos necessários para a apresentação da tese de



doutorado que é a realização de um estágio docência em uma das disciplinas de algum programa de graduação da UFSC. As aulas da disciplina de Métodos e Técnicas de Pesquisa II em Ciências Sociais (dirigidas por Carmen Rial) seriam remotas, como todas as daquele ano, o que lhe propiciaria participar mesmo estando em trabalho de campo, em Cabo Verde. Essas aulas a distância possibilitaram também a participação de outros integrantes do NAVI: Caroline Soares de Almeida (UFPE) de Recife e Cristhian Cajé Rodriguez (VU/Amsterdam) que estava na Holanda.

No processo de preparação e discussão do plano de ensino e, cumprindo com as indicações da UFSC de que deveriam ser duas aulas por semana – uma síncrona (on-line, contato direto com os alunos) e outra assíncrona (atividades sem a necessidade de interação) –, surgiu a ideia de realizar vídeo-entrevistas com investigadores(as) de diferentes universidades com o objetivo de partilharem as suas experiências no campo da investigação, com base nos métodos de pesquisa por eles(as) utilizados.

A ideia original provinha de uma pequena experiência que Damaris havia tido como professora na Universidade de Cabo Verde (UNICV), no Programa de Pós-Graduação em Descentralização. A necessidade de haver aulas remotas, neste caso, se dava pelo fato dos estudantes se encontrarem em diferentes regiões do país e a impossibilidade de estarem em sala de aula presencialmente. Houve, portanto, a necessidade de adaptar as aulas para a inclusão de salas virtuais. No caso desta disciplina em Cabo Verde, as aulas envolveram professores convidados que traziam experiências diversas de processos de descentralização em variados países e regiões.

Com base nessa experiência, foi discutida e aprofundada, pelo grupo de trabalho, a utilização das vídeo-entrevistas como ferramentas de ensino na disciplina da UFSC, de forma a que estas pudessem ser o conteúdo principal das aulas assíncronas em cada semana. Os estudantes deveriam assisti-las a cada sexta-feira e expor sua análise na aula síncrona que ocorria a cada terça-feira da semana, juntamente com os demais conteúdos.

Essa forma de ensino era especialmente interessante por propiciar a participação de acadêmicos localizados em localidades e continentes

diversos, permitindo sair do espaço acadêmico mais restrito da UFSC e explorar outros campos. Assim, na África, realizamos uma vídeo-entrevista com a professora Clementina Furtado da Universidade de Cabo Verde (UNICV); na Europa, com a professora Elena Boschiero da Universidade Autônoma de Madrid (UAM- DEMOSPAZ); na América do Sul, com o professor Alex Vailati da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE); com a professora Luceni Hellebrandt da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), e com os já mencionados Caroline e Cristian.

Desse modo, apesar dos enormes desafios que a covid-19 provocava no âmbito acadêmico, ela acelerou a inserção do remoto no ensino, e no âmbito das Universidades (mais do que no ensino fundamental ou secundário) apresentou facetas positivas, trazendo a possibilidade de interação com vários lugares e mundos, conectando diferentes pessoas, línguas e linguagens, e toda a riqueza que a diversidade traz para o espaço de sala de aula virtual. Criava-se ali um espaço de transmissão de conhecimento, propiciado pelas tecnologias de informação e comunicação, permitindo uma maior conexão, partilha e disseminação de informações, e induzindo a sala de aula a sair de um espaço restrito e colocar-se numa triangulação de partilha acadêmica entre a África, a Europa e a América do Sul.

Devido ao consenso do grupo e à aprovação da professora, de que as vídeo-entrevistas poderiam ser efetivamente uma ferramenta de ensino, iniciamos o seu processo de preparação. Foram sugeridos, por todos, os nomes de acadêmicos que poderiam ou teriam disponibilidade para participar do processo, com uma lista inicial de 30 pessoas. Posteriormente, foram elaborados três documentos: (i) A lista de convidados com os respectivos contatos (ii), o modelo de *e-mail* para o convite (contendo essencialmente a lista de questões orientadoras da entrevista) e as (iii) orientações para a realização das vídeo-entrevistas. Esta última continha essencialmente a lista de questões orientadoras da entrevista. Esse processo teve como resultado a participação de 13 acadêmicos, o que resultou em 13 vídeo-entrevistas.

Depois de feito esse processo inicial, juntou-se, ao grupo de trabalho, Brenno Brandalise Demarchi (PPGAS/UFSC), que seria a pessoa

responsável pela edição de vídeo e áudio das entrevistas, já que estas tinham um tempo limitado de 30 minutos. A estratégia de trabalho era a seguinte: eram enviados os e-mails para convite e, depois da aceitação e marcação da data, procedia-se às entrevistas, cujo material era posteriormente editado. Depois da edição, era feito o *upload* das vídeo-entrevistas a cada quinta-feira, antes das aulas assíncronas, que ocorriam na sexta-feira de cada semana, a qual os estudantes tinham acesso direto pela plataforma Moodle disponibilizada pela UFSC. Esse processo começou pouco antes do início das aulas síncronas e continuou durante o decorrer delas.

## As vídeo-entrevistas

Conforme dito anteriormente, partíamos de algumas perguntas orientadoras para as entrevistas. Não eram entrevistas fechadas, e sim semiestruturadas, isto é, os participantes falavam essencialmente quais eram seus principais temas de pesquisa, como tinha surgido a ideia de fazer aquela pesquisa, quais eram as principais questões de pesquisa e os principais métodos utilizados. Essas perguntas estavam muito relacionadas com o conteúdo das aulas síncronas, a escolha de quem seria entrevistado dependia do conteúdo que se queria aprofundar nas aulas síncronas. , a escolha de quem seria entrevistado dependendo do conteúdo que se queria aprofundar nas aulas síncronas. Esse espaço de diálogo também permitiu explorar questões de fundo, como as principais mudanças que aconteciam durante as pesquisas e o processo de análise das informações como resultado de um processo dinâmico, com várias dimensões e muitas imprevisibilidades, como é o caso da pandemia de covid-19.

O processo envolvido na realização das vídeo-entrevistas foi especialmente interessante porque propiciou repensar posições no trabalho de pesquisa dos estagiários docentes e docentes, e os imprevistos que acontecem durante o processo. Em agosto de 2020, quando ocorreram as primeiras entrevistas, Damaris estava se preparando para regressar ao campo – para um espaço de trabalho onde quase tudo havia mudado. Estava

previsto que retomasse a pesquisa etnográfica, no Cais de pesca da Praia, em outubro de 2020, num contexto de medidas de proteção para a covid-19. O processo de entrevistas não apenas a fizeram repensar procedimentos de pesquisa como também a permitiram questionar as principais mudanças que ocorreram no período e como estas iriam impactar em seu trabalho e na sua tese em andamento.

Além disso, durante as entrevistas, surgiam questões de fundo da aplicação dos métodos de pesquisa e das mudanças que aconteciam no decorrer destas, as quais não necessariamente tinham relação com a covid-19. Esse processo descrito e a conjugação entre os conteúdos das aulas síncronas e o contato direto com acadêmicos de diversos contextos, propiciaram repensar, questionar e mudar algumas dinâmicas na sua pesquisa, que enriqueceram o processo criativo e de produção de conhecimento.

Dito de outro modo, a criação, realização, participação e disponibilização das vídeo-entrevistas como ferramenta de ensino permitiu que o conjunto das pessoas que participaram dessa proposta criasse um fluxo de partilha de conhecimentos, ideias – discussão que ultrapassou as barreiras físicas de sala de aula, país, estado, continente. Esse fluxo situa-se na nuvem virtual que permite essas conexões “sem fronteiras”, sempre considerando que existem outros espaços limitadores como o acesso diferenciado e desigual à internet, por exemplo. Além disso, a participação nessas atividades trouxe uma riqueza importante para o processo das pesquisas em curso, que nasceu do contato e dos questionamentos resultantes do diálogo registrado nas entrevistas.

## A edição e pós-edição

Logo após a entrevista ter sido gravada, Damaris Rosabal compartilhava com Breno os arquivos de vídeo e áudio, que eram capturados e salvos em arquivos diferentes, a partir das opções disponibilizadas pela plataforma Zoom. Essa configuração facilitava o processo de edição e exportação do

arquivo final, porque permitia gerar uma faixa de áudio para cada pessoa que tivesse participado da entrevista.

Em seguida, Breno fazia o *download* dos arquivos, criava uma versão de *backup* (uma cópia que não iria sofrer alterações) e assistia a toda a entrevista no software de edição de vídeo (para esse projeto, optou por utilizar o software Adobe Premiere Pro); afinal, conforme o caso, já aproveitava para realizar pequenos cortes e/ou inserir marcações que continham comentários do que precisaria ser feito naquele trecho na pós-edição.

Para Breno, assistir às entrevistas, além de ser crucial para que pudesse se inteirar do material a ser trabalhado, foi fundamental para o seu processo formativo durante o Mestrado em Antropologia Social, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC, sobretudo pelo fato de que ele pôde conhecer conceitos e práticas antropológicas contemporâneas que o inspiraram a refletir sobre a infinidade de possibilidades de se fazer pesquisa de campo nessa área.

Depois de assistir à entrevista e realizar os cortes e as marcações necessárias, era preciso fazer os ajustes finos em todo o vídeo, retomando os comentários feitos anteriormente. Naquele momento, Breno aplicava os efeitos que fossem necessários para aperfeiçoar a qualidade do áudio e do vídeo.

Para a pós-edição de vídeo, geralmente aplicava os efeitos de “curvas” (*curves*), “exposição e contraste” (*brightness and contrast*), “saturação” (*color saturation*) e, às vezes, um pouco de “nitidez” (*sharpen*). Esses efeitos eram regulados e aplicados a partir de uma percepção visual mais intuitiva e não tanto técnica, no sentido de observar os gráficos de cor (*color grading*).

Com relação à pós-edição de áudio, a opção foi extrair as faixas de áudio do Adobe Premiere Pro e passar para o *Cockos Reaper* – uma *Digital Audio Workstation (DAW)*, que disponibiliza recursos mais avançados para a edição de áudio. Naquele momento, buscava-se reduzir a quantidade de ruídos e interferências, equilibrar os volumes de áudio e definir um volume máximo para não estourar o áudio.

Em termos técnicos, esses efeitos são aplicados através de interfaces conhecidas como *Virtual Studio Technology* (VST), que integram sintetizadores e efeitos de áudio com editores e demais dispositivos de gravação de áudio digital. Geralmente, toda DAW já oferece um pacote de VSTs que podem ser utilizados tanto para a composição musical (que são os sintetizadores) quanto para a edição e a transmissão desse áudio.

Após ter aplicado e regulado os efeitos, Brenno exportava cada um dos áudios e importava-os novamente para as suas respectivas trilhas no *Adobe Premiere Pro*. Em seguida, checava se estava tudo certo e iniciava a exportação e renderização, que é o processo de criação de novos arquivos com os efeitos de vídeo e áudio aplicados.

Tendo em vista que tínhamos como horizonte publicar essas entrevistas em formato de *podcast*, era gerado um arquivo de áudio (.mp3) e outro de vídeo com o áudio (.mp4 com o codec de compressão H.264). Após a renderização ser concluída, os vídeos eram enviados novamente para a Damaris e ela, por sua vez, compartilhava o link no *Moodle* para que as pessoas que estavam cursando a disciplina pudessem acessá-los.

## Etnografia de tela

Se a pandemia afetou diretamente o ensino, impulsionando a busca de novas estratégias didáticas, também impactou a pesquisa na Antropologia, levando-a a buscar outras metodologias que não a do trabalho de campo presencial. Pesquisas realizadas remotamente por meio de aplicativos, como WhatsApp e Instagram, e de plataformas, como Facebook, Youtube e Twitter, tornaram-se algo corrente, colocando metodologia da etnografia de tela como uma opção viável quando (mas não somente quando) a relação direta entre pesquisador e interlocutores torna-se impraticável.

Antes mesmo da pandemia, já existia o interesse por pesquisas que se afastavam das *démarches* clássicas da etnografia cujo diálogo face a face entre pesquisador e pesquisados era canônico. No Brasil, no início dos anos 1990, Aglair Bernardo (1994) fez o que provavelmente foi a primeira tese em

Antropologia a distância, sem ter incluído encontros presenciais face a face com os seus interlocutores. A pesquisa foi feita com conversas pelo telefone. Ela estudou um serviço de encontros amorosos, o Disque Amizade, que funcionava em Santa Catarina, e conversou com vários usuários, entrevistando-os, observando-os e ela mesma fazendo o que nós chamamos de observação participante – colocando-se como um usuário desse serviço, para chamar atenção sobre um novo tipo de sociabilidade na cidade. Assim, antes da internet ser implantada no país, antes dos Tinders, dos Matches, e de outros sites de encontro tão populares hoje, existiu um serviço que colocava em contato anonimamente, por telefone, desconhecidos interessados em conversar através do telefone – telefone de linha, fixo, pois o telefone celular também não existia, é bom lembrar. Ou seja, mesmo antes da pandemia, a etnografia de tela já era usada nas pesquisas no campo midiático, onde o aporte da tradição antropológica e suas técnicas de observação e diálogo engrandeceram as possibilidades de técnicas anteriores. Não que fosse hegemônica. Nos estudos textuais ou midiáticos, a análise de conteúdo era – e é – uma das metodologias mais comumente utilizadas. Essa abordagem concentra-se nas mensagens e tem como objetivo criar uma explicação clara, quantificável e comprovável do significado explícito dessas mensagens. A análise de conteúdo baseia-se na identificação e contagem de unidades escolhidas pelo pesquisador. A escolha dessas unidades é de grande importância, pois sua identificação deve ser fácil e ocorrer com frequência suficiente para que procedimentos estatísticos possam validá-las.

Uma forma comum de realizar a análise de conteúdo é contar o número de vezes que certas palavras são usadas. Embora esse método confira uma aparência de cientificidade e permita chegar a conclusões que um pesquisador mais sensível poderia alcançar por meio de uma etnografia textual, ele desconsidera elementos importantes, como o tom de voz, a postura corporal, a ambiência e as vestimentas, que fornecem contexto à fala, conforme apontado por Bourdieu (2001), o que outros estudiosos reconheceram como determinantes do que é dito. Um simples “obrigado” dito por um repórter para legitimar o que foi dito pelo entrevistado é muito diferente de

um “obrigado” usado para interromper o entrevistado; no entanto, ambos seriam tabulados da mesma maneira. Por outro lado, a análise de conteúdo, assim como outros métodos quantitativos que empregam estatísticas, pode ser útil para evitar conclusões que carecem de bases empíricas suficientes.

De outro modo, na etnografia de tela, os conteúdos das mensagens não são correspondidos ou comparados em termos de frequência. Uma única notícia pode ter um significado profundo, mesmo que não seja seguida por reportagens subsequentes na televisão ou na imprensa escrita. A etnografia de tela requer atenção aos detalhes, como o tom de voz, os gestos e a vestimenta – o que Geertz (1978) chamou de “piscadela” – e análise do contexto para chegar ao seu significado.

Inspirada livremente na técnica de atenção flutuante de Freud (1912/1980), a etnografia de tela utiliza uma abordagem de atenção flutuante, na qual o pesquisador faz uso de tudo o que é dito ou apresentado. Isso se assemelha àquilo que Theodor Reik (1948) descreveu figurativamente como “ouvir com o terceiro ouvido”. Mais do que uma recomendação para evitar ideias preconcebidas e preconceitos, a abordagem de atenção uniformemente flutuante (como também é conhecida) reconhece que a atenção do analista (ou pesquisador) é influenciada por seleções conscientes e inconscientes.

Diferentemente dos estudos da cibercultura, a etnografia não distingue o virtual como uma realidade distinta, um espaço especial, um *locus*, um contexto para eventos e interações, o ciberespaço. O foco nestes estudos está no impacto da tecnologia em nossas vidas e nas atitudes em relação à tecnologia – nas concepções sobre o que a tecnologia pode ou não pode fazer, nas expectativas e suposições sobre as possibilidades de mudanças tecnológicas e as diversas maneiras pelas quais a tecnologia é representada, tanto na mídia quanto nas organizações.

Outros estudos que não usam a ideia de ciberespaço dedicaram-se a abordar os modos como se desenvolve o uso da tecnologia no cotidiano. Fazem uma etnografia da internet e de alguns dos seus recursos (redes sociais, especialmente). O objetivo é estudar como o status da internet é



negociado no contexto local de seu uso. Nestes estudos, destacam-se os de Daniel Miller e seu grupo de pesquisa, realizados em diversos continentes (MILLER; SLATER, 2000).

Assim, a etnografia de tela é uma metodologia que incorpora procedimentos típicos da pesquisa antropológica no estudo do texto midiático. Isso inclui a imersão prolongada do pesquisador no campo, a observação sistemática e o registro em cadernos de campo. Como qualquer etnografia, a etnografia de tela envolve um pesquisador que, por um longo período, se envolve em um cenário de campo, observando os vínculos, as ações e as interpretações dos indivíduos nesse contexto. O propósito é tornar evidentes os padrões habitualmente considerados normais e frequentemente implícitos – e, por isso mesmo, muitas vezes invisíveis – pelos quais as pessoas atribuem significado às suas experiências.

Além disso, a etnografia de tela também emprega procedimentos da análise cinematográfica, como a análise de planos, movimentos de câmera e opções de montagem, dos estudos de fotografia e outras teorias acionadas na antropologia audiovisual. Exemplos de etnografias de tela que temos realizado no NAVI são os estudos de publicidade<sup>1</sup>, da mídia impressa<sup>2</sup>

---

1 Consultar o artigo *O jogo sutil da publicidade ou como transformar um símbolo nacional em valor-signo da Coca-Cola* (RIAL, 1988) e a dissertação *O Paradoxo Benetton: um estudo antropológico da publicidade* (FINCO, 1996).

2 Conferir a dissertação *A contrução midiática de um “evento crítico”: Os imaginários de gênero em torno do “estuprador serial de Córdoba”* (Argentina) (AYRES, 2010), e os seguintes artigos: *“I can’t return to the village without my baby”, ‘evil deaths’ and the difficulty of mourning in Brazil in the time of Covid-19* (RIAL, 2022); *Os estupradores que viraram heróis* (GROSSI; RIAL, 1987).

e televisiva<sup>3</sup>, de filmes<sup>4</sup>, de histórias em quadrinhos<sup>5</sup>, revistas<sup>6</sup>, graffiti<sup>7</sup>, da Internet<sup>8</sup> e rádio<sup>9</sup>. São pesquisas cujas teorias desenvolvidas no âmbito da antropologia audiovisual são acionadas para buscar revelar os espaços sociais presentes nas mensagens veiculadas em diversos suportes.

Assim, a etnografia de tela, como em outras etnografias, é uma prática de trabalho de campo que permite ao pesquisador obter um alto grau

- 
- 3 Consultar as teses: *Efeito Tamburello: um estudo antropológico sobre as imagens de/ em Ayrton Senna* (BERNARDO, 1998); *O Biopoder no discurso da mídia e no cotidiano do público* (BERTOLINI, 2018); *Telenovela e deficiência física: uma análise sobre a construção de significado da paraplegia a partir da telenovela Viver a vida* (AYRES, 2015); e os artigos: *Ainda um “Ponga un exótico” ou uma mudança efetiva? A participação das mulheres na mídia Brasileira na Copa* (RIAL, 2014); *Guerra de imagens, imagens da guerra* (RIAL, 2016); *Le Football et la rhétorique des médias sportif télévisuels* (RIAL, 2010); *Matrix X Dogma 95: dois cenários para a imagem contemporânea na mídia* (RIAL, 2008); *Futebol e mídia: a retórica televisiva e suas implicações na identidade nacional, de gênero e religiosa* (RIAL, 2003); *Televisão, Futebol e novos ícones planetários: aliança consagrada nas Copas do Mundo* (RIAL, 2002); *A globalização publicitária: o exemplo dos fast-foods* (RIAL, 1993).
  - 4 Consultar as seguintes teses: *F(r)icções do nome de África nas narrativas de Tarzan: análise intertextual de uma figuração imaginária de contato* (RIBEIRO, 2008); *Representatividade e Estereótipos: Filmes de Animação como Tecnologia de Gênero* (TAKAZAKI, 2021).
  - 5 Consultar as seguintes teses: *Batman e a cidade: uma etnografia das imagens de histórias em quadrinhos do Homem Morcego* (BERNARDO, 2007); *Super heroínas em imagem e ação: gênero, animação e imaginação infantil no cenário da globalização das culturas* (ODININO, 2009).
  - 6 Consulte as teses: *Design, Sociedade e Cultura: significados dos arranjos espaciais e dos objetos em interiores domésticos* (GUIMARÃES, 2007); *O Brasil colorido nos anos de chumbo: os aspectos simbólicos do design por brasileiros no contexto da ditadura militar* (SANTOS, 2010); *A revista Capricho como um “lugar de memória”: narrativas e memórias de ex-leitoras (décadas 1950-1960)*. (BARROS, 2009).
  - 7 Ver a tese: *Olhando o conflito na Colômbia: graffiti, imagem e cidade na construção da “paz possível*. (TORRES, 2022).
  - 8 Consultar as seguintes teses: *“Você só precisa clicar”: sexo virtual e masculinidades refletidas pelas webcams* (SALDANHA, 2017); *Jorge: empresário de fora, casado e versátil: homoerotismo no anonimato das viagens* (SILVA, 2013).
  - 9 Conferir o artigo: *Tribunal do Povo: áudio-leitura de um programa de rádio em SC* (RIAL; GROSSI, 1989).

de compreensão do objeto, mantendo a reflexividade em sua abordagem. E isso mesmo em tempos de pandemia.

## Considerações finais

A propósito da declaração da OMS sobre o fim da emergência sanitária ocasionada pela pandemia de covid-19, é interessante recuperar e refletir, do ponto de vista das práticas pedagógicas e de sua relação com a disciplina antropológica, sobre alguns dos recursos, procedimentos e insumos que surgiram nas instituições de ensino superior no Brasil – fortemente prejudicadas pela falta de diretrizes políticas, assistenciais e de saúde que evitassem a propagação do vírus e permitissem reduzir seus impactos – para contornar a situação pandêmica, uma “nova” normalidade que também modificou os alicerces da experiência ensino-aprendizagem.

Nesse sentido, entende-se que a própria experiência da pandemia emergiu como um importante cenário de possibilidades para a criação de estratégias de ensino e pesquisa, as quais, concentradas aqui no conceito de “etnografia de tela”, permitiram ressignificar alguns dos pressupostos mais próximos ao fazer antropológico, isto é, o trabalho de campo (e suas ferramentas privilegiadas, a observação participante, os diários de campo e as entrevistas), mas também alterou mecanismos da didática específica da disciplina. Para além do aperfeiçoamento individual no uso de plataformas, *apps* e outras ferramentas tecnológicas por parte de discentes e docentes, e da incorporação, cada vez mais evidente, desses recursos nas dinâmicas de aula pós-confinamento, a possibilidade de contar com a presença “em tempo real” de pessoas geograficamente muito distantes que contribuíssem com sua própria experiência antropológica e pandêmica na construção de novos olhares sobre as práticas sociais que são objeto de estudo, por exemplo, significou a abertura para outras formas de lidar com o conhecimento, consolidando novos níveis de contato entre acadêmicos e escolas ao redor do mundo.

A experiência das vídeo-entrevistas transformadas, *a posteriori*, em podcast, assim, revela o alcance dessas novas configurações no ensino e na experiência pedagógica propiciadas pelas condições de afastamento que foram impostas pelas autoridades ou assumidas individualmente. Desse modo, as possibilidades que a pandemia ofereceu para combinar modos de socialização, nos quais as telas ganharam protagonismo, permitiram, quiçá, a reinvenção do trabalho de campo e a especialização da etnografia como modo de compreensão e conhecimento social.

Cabe, ainda, questionar se o “novo normal” do ensino, entendido como a presença definitiva, porém híbrida, de ferramentas tecnológicas em sala de aula, permitirá o avanço para modos de aprendizagem e de experiência em campo cada vez mais alinhados com a imagem ou se, assim que for superada a aparente novidade das telas como artefato universal, testemunharemos um retorno para as formas mais clássicas de construção de saber.

## Referências

AYRES, Melina. *Telenovela e deficiência física: uma análise sobre a construção de significado da paraplegia a partir da telenovela Viver a vida*. 2015. Tese (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis: 2015.

BARROS, Raquel Miguel. *A revista Capricho como um “lugar de memória”*: narrativas e memórias de ex-leitoras (décadas 1950–1960). 2009. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis: 2009.

BERNARDO, Adiléia Aparecida Bernardo. *Efeito Tamburello: um estudo antropológico sobre as imagens de/em Ayrton Senna*. 1998. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1998.

BERNARDO, Adiléia Aparecida. *Batman e a cidade: uma etnografia das imagens de histórias em quadrinhos do Homem Morcego*. 2007. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis: 2007.

BERNARDO, Aglair Maria. *Um novo “impulso” na cidade: um estudo do serviço telefônico Disque amizade de Florianópolis*. 1994. 172 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis: 1994.

BERTOLLINI, Jerson. *O Biopoder no discurso da mídia e no cotidiano do público*. 2018. Tese (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis: 2018.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

FINCO, Henrique. *O Paradoxo Benetton: um estudo antropológico da publicidade*. 1996. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis: 1996.

FREUD, Sigmund. *Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise. Obras completas, ESB, v. XII*. Rio de Janeiro: Imago, 1912/1980.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GUIMARÃES, Ana Lúcia Santos Verdasca. *Design, Sociedade e Cultura: significados dos arranjos espaciais e dos objetos em interiores domésticos*. 2007. Tese (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis: 2007.

GROSSI, Miriam; RIAL, Carmen. *Os Estupradores Que Viraram Heróis. Mulherio, v. 32*, São Paulo: FCC. p. 3-4, 1987.

MASSA, Jimena Maria. *A construção midiática de um “evento crítico”: Os imaginários de gênero em torno do “estuprador serial de Córdoba” (Argentina)*. 2010. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis: 2010.

MILLER, Daniel; SLATER, Don. *The internet: an ethnographic approach*. Amsterdam: Berg, 2000.

ODININO, Juliane Di Paula Queiroz. *Super heroínas em imagem e ação: gênero, animação e imaginação infantil no cenário da globalização das culturas*. 2009. Tese (Doutorado Interdisciplinar de Ciências Humanas) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

REIK, Theodor. *Listening with the third ear: the inner experience of a psychoanalyst*. New York: Farrar; Straus & Giroux, 1948.

RIAL, Carmen. O jogo sutil da publicidade ou como transformar um símbolo nacional em valor-signo da Coca-Cola. *Revista de Comunicação e Artes*, São Paulo: v. 18, p. 40-43, 1988.

RIAL, Carmen. A globalização publicitária: o exemplo dos fast-foods. *INTERCOM – Revista Brasileira de Comunicação*, São Paulo: v. XVI, n. 2, p. 134-143, 1993.

RIAL, Carmen. Televisão, Futebol e novos ícones planetários: aliança consagrada nas Copas do Mundo. *Motrivivência*, Florianópolis: v. 13, n. 18, p. 15-31, 2002.

RIAL, Carmen. Futebol e mídia: a retórica televisiva e suas implicações na identidade nacional, de gênero e religiosa. *Antropolítica*, Niterói: v. 14, n. 2, p. 61-80, 2003.

RIAL, Carmen. Matrix X Dogma 95: dois cenários para a imagem contemporânea na mídia. *RUA – Revista Universitária do Audiovisual*, Florianópolis: [s. p.], 15 dez. 2008. Disponível em: <https://www.rua.ufscar.br/matrix-x-dogma-95-dois-cenarios-da-imagem-contemporanea-na-midia/>. Acesso em: 7 nov. 2022.

RIAL, Carmen. Ainda um “Ponga un exótico” ou uma mudança efetiva? A participação Le Football et la rhétorique des médias sportif télévisuels. *Vibrant*, Florianópolis: v. 6, p. 186-201, 2010.

RIAL, Carmen. Ainda um “Ponga un exótico” ou uma mudança efetiva? A participação das mulheres na mídia Brasileira na Copa. *Observatório Social de América Latina*, v. 2, p. 2-4, 2014.

Rial, Carmen. Guerra de imagens, imagens da guerra. *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 47, p. 1-1, 2016.

RIAL, Carmen. Mortes belas, mortes boas, mortes malignas e a Covid-19. In: GROSSI, Miriam e TONIOL, Rodrigo (organizadores). *Cientistas sociais e o Coronavírus* [recurso eletrônico] (/). - 1. ed. - São Paulo: ANPOCS; Florianópolis: Tribo da Ilha, 2020: p. 523-527. Acessível em file:///Users/carmen/Desktop/Cientistas\_Sociais\_e\_o\_Coronavirus\_ebook.pdf. Acesso em: outubro de 2023.

RIAL, Carmen. “I can’t return to the village without my baby”, ‘evil deaths’ and the difficulty of mourning in Brazil in the time of covid-19. *Human Remains and Violence An Interdisciplinary Journal*, v. 8, p. 23-46, 2022.

RIAL, Carmen; GROSSI, Miriam. Tribunal do Povo: Áudio-Leitura de Um Programa de Radio Em Sc. *INTERCOM – Revista Brasileira de Comunicação*. São Paulo: v. 61, p. 89-99, 1989.

RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza. *F(r)icções do nome de África nas narrativas de Tarzan: análise intertextual de uma figuração imaginária de contato*. 2008. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis: 2008.

SALDANHA, Rafael Araújo. “*Você só precisa clicar*”: sexo virtual e masculinidades refletidas pelas webcams. 2017. Tese (Doutorado em Doutorado Interdisciplinar de Ciências Humanas) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar de Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis: 2017.

SANTOS, Marinês Ribeiro dos. *O Brasil colorido nos anos de chumbo: os aspectos simbólicos do design por brasileiros no contexto da ditadura militar*. 2010. Tese (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis: 2010.

SILVA, Ricardo Lanzarini Gomes. *Jorge: empresário de fora, casado e versátil: homoerotismo no anonimato das viagens*. 2013. Tese (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis: 2013.

TAKAZAKI, Silmara Simone. *Lesbianidade, Representatividade e Estereótipos: Filmes de Animação como Tecnologia de Gênero*. 2021. Tese (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis: 2011.

TORRES, Natalia Pérez Torres. *Olhando o conflito na Colômbia: graffiti, imagem e cidade na construção da “paz possível”*. 2022. Tese (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis: 2022.



# Entretejiendo redes académicas audiovisuales desde el Sur frente a la pandemia covid-19

**Mariano Báez Landa**  
**Mauricio Sánchez Álvarez**

## Introducción

Este texto discute el surgimiento y la imbricación de dos redes académicas en el campo audiovisual desde un Sur geopolítico y epistémico: la Red de Investigaciones Audiovisuales del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (LAB CIESAS, 2016), que tiene lugar en México y la Red de Investigaciones en Antropología Audiovisual (RIAA), de alcance latinoamericano, ambos procesos iniciados durante 2020, en plena pandemia del covid-19. Además de referirse a la producción audiovisual y tener algunos miembros en común, la RIAV y la RIAA comparten ciertas características, como el establecimiento de relaciones de equidad entre sus miembros, la práctica de metodologías colaborativas de trabajo, el considerarse respuestas translocales, no hegemónicas y horizontales a esquemas institucionales tradicionalmente centralizados, verticales y colonialistas, así como tener un soporte tecnológico que facilita tanto la translocalidad como la colaboración entre colegas.

La producción audiovisual y su difusión por canales digitales ha escalado su importancia en tiempos de la sociedad del conocimiento y la sociedad red y, a partir de la pandemia COVID-19, ha crecido su demanda para desarrollar investigaciones, programas docentes y un sinnúmero de actividades académicas vinculadas con la difusión y divulgación

de resultados de investigación, así como proyectos colaborativos y participativos en espacios de movimientos y luchas populares, con lo cual se han generado nuevas metodologías y conocimientos antropológicos originales y solidarios.

La construcción y desarrollo del campo audiovisual en la práctica de la antropología contemporánea de Latinoamérica y el Caribe ha permitido, en varios casos, la ampliación y fortalecimiento de su capacidad para representar la diversidad humana desde una posición anticolonial, étnica y culturalmente diversa.

Desde un *Sur* epistémico y geopolítico anticolonial, Silvia Rivera Cusicanqui (2010) habla de la importancia de las culturas visuales de los pueblos originarios, frente a las culturas literales coloniales y neocoloniales que utilizan la escritura para encubrir y velar la realidad, baste aquí imaginar una confrontación entre códigos prehispánicos y crónicas de la conquista ibérica en México.

El conocimiento que se produce a partir de los países centrales se posiciona desde un Norte situado en la cima del mundo que, muchas veces, es aceptado sin una reflexión adecuada y sobre todo sin tomar en cuenta la diversidad de las realidades locales, la práctica cotidiana de sus territorios y sus culturas, así como el ejercicio de hegemonías y relaciones de poder. Los referentes creados por miradas e ideologías del Norte hacia el Sur involucran aspectos raciales, étnicos, religiosos, sociales, económicos, culturales y estéticos.

Existen y se afirman desigualdades marcadas por la polaridad entre los dos hemisferios. Los globos terráqueos son artefactos construidos a partir de la verticalidad del Norte con el mundo, por eso se instala en ellos una base o pie que no tiene sentido sino para enfatizar la posición superior del Norte, de tal suerte que quienes habitan en el hemisferio Sur aparecen en una posición inferior, abajo del Ecuador (BENEDETTI 2016; CAMPOS, 1997, 2015). Los proyectos y construcción de museos norteños sobre las culturas del Sur testimonian una mirada vertical y racista, en contraste con las producciones museográficas concebidas a

partir de un modelo de curaduría compartida y participativa, donde se puede constatar la importancia de adoptar un punto de vista diferente en el diseño y función de la labor museográfica que tenga como punto de partida la mirada de los propios pueblos y sus culturas en la concepción y montaje de sus propias exposiciones para ser miradas de otra forma. Así lo demuestra la experiencia Maasai con Insightshare.org, descolonizando el museo Pitt Rivers en Oxford: “Somos una cultura viva, no muerta, y un museo no debe ser nuestro mausoleo” palabras de Samwel Nangiria, activista pro-derechos humanos maasai en Tanzania<sup>1</sup>.



El Norte más allá de una georeferenciación espacial es toda una categoría que integra una epistemología dominante y hegemónica, un rumbo de lo correcto, desarrollado y civilizado. Paradójicamente

---

1 Muchos museos contienen objetos de gran valor cultural o espiritual que fueron recolectados de las comunidades indígenas bajo la violencia del colonialismo. El proceso de marginación que colocó la experiencia europea en el centro de las narrativas históricas perdura hoy. Objetos, algunos de ellos sagrados, se presentan como artefactos de culturas obsoletas. La información incorrecta o las historias ambiguas de “recopilación” son fuentes continuas de dolor para las comunidades afectadas.

los mexicanos hablan de *nortearse* o *norteadado* a la situación de haber perdido la orientación, el sentido, el rumbo; existe una acepción del término diferente en Brasil donde *nortearse* o *nortear* corresponde a una situación correcta, con rumbo, orientada. El Sur como referente histórico y geopolítico, puede convertirse en la base de un sistema cognitivo que produzca conocimientos diferentes y relaciones sociales, interculturales, simétricas y emancipatorias dentro de la diversidad humana. Un Sur que no sólo ubica pueblos enteros geográficamente, sino que engloba también aquellos que viven una condición marginal y sometida dentro del propio hemisferio norte.

SURear ó SULear es una propuesta metodológica concebida por Marcio D'Olne Campos (1991) para pensar y representar al mundo de forma diferente, alternativa a la hegemonía global de los Nortes raciales, étnicos, socioeconómicos, geopolíticos y culturales.

Para poder SURear, es decir, trazar trayectorias interculturales e interétnicas procurando referentes no hegemónicos, emancipadores y que fomenten reconocimiento, respeto y convivencia entre TODOS los mundos posibles, se necesitan nuevas formas de pensar, que pongan al mundo de cabeza y se reconozcan todos los SURES posibles.

SURear, en consecuencia, nos lleva a promover relaciones sociales básicamente interculturales e interétnicas que procuren la negociación entre diversas estrategias de control cultural (BONFIL BATALLA, 1987) que se han expresado originalmente en tensión y con un grado de asimetría cuyo origen está en la naturaleza misma de las relaciones sociales en el capitalismo. SURear no es mediar y/o traducir las relaciones entre contextos culturales y mentales diferentes. Es montar procesos comunicativos abiertos, francos, transparentes y amigables, que garanticen la convivencia basada en el respeto a la diversidad humana.

Las imágenes y las miradas desde el Sur nos ofrecen interpretaciones y narrativas sociales con sentidos no censurados por las lenguas oficiales que iluminan un trasfondo a contrapelo del orden social y nos ofrecen

perspectivas alternas para una comprensión crítica de la realidad textualizada por los colonizadores (RIVERA CUSICANQUI, 2010).

Las maneras de representar y construir la diversidad humana responden a racionalidades también diversas y muchas veces en tensión. Esto representa un imperativo ético-político que nos obliga a distinguir las estrategias de representación encaminadas a mantener las jerarquías y asimetrías en una sociedad, y aquellas que pretenden contribuir a la transformación del sistema de relaciones sociales basado en la reproducción de la desigualdad, la injusticia, la violencia y el poder. El trabajo científico, académico y artístico no escapa a las influencias de la teoría, la ideología, la posición política, los intereses y los valores del sujeto científico o artístico. Es por ello que requerimos ensayar metodologías que permitan producir *interconocimientos*, es decir, lograr experiencias disciplinares y prácticas sociales colaborativas que tracen mapas de conocimientos interculturales e interepistémicos.



A partir de la pandemia de COVID-19 la producción audiovisual y su difusión por canales digitales escaló geométricamente su importancia en tiempos de la sociedad del conocimiento y de la sociedad red. Como nunca, una amenaza a la vida de la humanidad, que obligó a establecer un distanciamiento físico en las relaciones sociales, hizo crecer las relaciones digitales, remotas entre los seres humanos para desarrollar investigación, apoyar los programas docentes y un sinnúmero de actividades académicas vinculadas con la difusión/divulgación de resultados, así como proyectos colaborativo y participativos en espacios de movimientos y luchas populares que han generado nuevas metodologías y conocimientos antropológicos originales y solidarios.

La creación de más redes de colaboración e intercambio en la internet fue una respuesta casi inmediata al aislamiento físico motivado por las medidas sanitarias frente a la pandemia y, paradójicamente, tendió puentes entre personas, colectivos e instituciones a nivel global.

Este texto se centra en los procesos de construcción de dos redes académicas: la Red de Investigaciones Audiovisuales (RIAV) del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), una institución del gobierno mexicano, y la Red de Investigaciones en Antropología Audiovisual (RIAA) que liga académicos de distintas instituciones en América Latina. Tanto la RIAV como la RIAA comenzaron a construirse durante la pandemia de covid-19 en el curso de 2020 y comparten ciertos rasgos en común: 1) están dedicadas a la producción y reflexión científico-social en torno temas audiovisuales; 2) en términos socioespaciales, son translocales (o sea: entrelazan a sujetos/actores académicos situados en diferentes lugares geográficos); y 3) buscan forjar lazos de colaboración y apoyo mutuo compartiendo inquietudes y emprendiendo iniciativas colectivas.



Como tales, los procesos de reticulación, esto es: el establecimiento de relaciones sociales entre sujetos/actores individuales generalmente en pie de equidad y para fines específicos, pueden ser muy antiguos en la historia humana y, por supuesto, de distintos tipos. Lo que ha permitido la tecnología cibernética es convertir a las redes fenómenos espacialmente más extensos, diversos y permanentes. De hecho, muchas redes académicas tienen más de diez años de creadas. Sin embargo, el confinamiento individual establecido durante la pandemia para prevenir contagios, que duró cerca de un año a partir de marzo de 2020, dejó a la cibernética – para muchos académicos – como el único medio de interacción e integración laboral. La reticulación cibernética entonces se prácticamente en la única opción para mantener grupos de trabajo estables.

### Aspectos teórico-metodológicos

Es importante señalar que, para el caso de la RIAV, este proceso de construcción de una red entre actores académicos tiene lugar dentro de una institución contemporánea dedicada a la investigación sociocultural, por lo que se puede decir que aquí se está realizando una “antropología de la antropología” (frase popularizada en México por nuestro colega Esteban Krotz). Y debido a diversos factores que se discutirán en la siguiente sección, dicha red responde no solo a intereses académicos (aún cuando éstos sean

medulares a su constitución) sino también políticos. Esto últimos tienen que ver con la organización del propio CIESAS, como la tensión entre centralidad y periferias y la existencia de mecanismos internos de decisión que hacen contrapeso a la centralidad y la verticalidad. También están relacionados con el posicionamiento, un tanto marginal y secundario, que tienen la producción y el conocimiento audiovisuales en la institución, al igual que en la gran mayoría de instituciones de ciencias sociales mexicanas. Más específicamente, el CIESAS se puede entender como una institución organizada en forma multiregional o multilocal<sup>2</sup> (porque tiene distintas sedes regionales en México<sup>3</sup>), que a la vez está centralizada (en la sede Ciudad de México, a su vez capital del país), de tal modo que la estructura de poder tiende, en efecto, a concentrarse en la sede centralizadora. Por ende, la institución se puede ver, en principio, como una pirámide, pero dotada a su vez de una serie de instancias que, no obstante, pueden actuar como contrapesos a la verticalidad de aquella (direcciones regionales, Consejo Técnico Consultivo, iniciativas individuales/particulares en investigación y formación, discusión de proyectos y actividades en áreas de investigación). A su manera, la RIAV actúa como uno de los contrapesos a estas tendencias verticales y centralizadoras del CIESAS.

Este posicionamiento tiene visos académicos, organizativos y administrativos. De ahí que en el proceso de construcción reticular resulten igualmente significativas cierta actividad a emprender (como, por ejemplo, el impartir una materia para el posgrado), el modo cómo dicha actividad se organiza y el proceso por el que se discute y se decide llevarla a cabo. Así, varias de las acciones que se han emprendido se refieren a lograr un mayor reconocimiento y una plena dignificación académica y administrativa para la producción y el conocimiento audiovisual. Esta postura académico-política también deviene del peso

---

2 Para fines de este texto, los términos multirregional y multilocal son equivalentes.

3 El CIESAS cuenta actualmente con sedes en siete ciudades del país: Ciudad de México, Guadalajara, Mérida, Monterrey, Oaxaca, San Crsitóbal de Las Casas y Xalapa.



creciente que ha adquirido en la visión de la antropología y del proceder de los científicos sociales el concepto de colaboración, proveniente, entre otras, de reflexiones acerca de la naturaleza y sentido de la antropología audiovisual y de las ciencias sociales en general.

En efecto, a raíz de problematizar la relación entre lo que el antropólogo visual mexicano Antonio Zirión Péres (2015) llama el sujeto productor y el sujeto personaje y a la luz de reflexiones previas acerca del sentido y propósito de lo audiovisual en las ciencias sociales, como las del sociólogo colombiano Orlando Fals Borda (FALS BORDA; BRANDÃO, 1987), el pedagogo y filósofo Paulo Freire y los antropólogos Guillermo Bonfil Batalla (1987) y Carlos Rodríguez Brandão (FALS BORDA; BRANDÃO, 1987), numerosos antropólogos audiovisuales, como Mariano Báez Landa y Xochtil Leyva Solano, han señalado la importancia de conferirle un estatuto epistemológico a las metodologías audiovisuales participativas y colaborativas. Una postura que también tiene eco en las perspectivas relativas a lo intercultural (CHAPELA, 2002) y al antiextractivismo. Lo intercultural por cuanto se hace hincapié en el reconocimiento explícito de una equidad tanto social como cognitiva entre sujeto productor y sujeto personaje; y el antiextractivismo porque se busca que el proceso de producción sea participativo y en co-labor como indica Leyva.

Evidentemente, la RIAA no actúa en forma directa al interior de instituciones académicas, sino que más bien liga a actores investigadores adscritos a distintas instituciones que trabajan en la producción e investigación audiovisual en diferentes países de América Latina, como Argentina, Colombia, Brasil, México, Perú, siendo más un foro de discusión, intercambio y articulación de actividades conjuntas. Es decir, la RIAA hace posible compartir experiencias, reflexiones e inquietudes que están ocurriendo en contextos nacionales diferentes, como, por ejemplo, planes de estudio, programas de estímulos o actividades concretas (exposiciones, talleres, festivales); y también acordar iniciativas y acciones de colaboración (encuentros, participaciones conjuntas en seminarios o congresos). Todo ello con un sello latinoamericanista, de

solidaridad con movimientos y propuestas populares respecto al campo de la antropología audiovisual y orientándose por un Sur epistémico. Un rasgo que es bastante común al desenvolvimiento de este ámbito en países latinoamericanos es el ejercer una mirada más allá de los confines institucionales y disciplinarios. Es habitual que en encuentros participen, además de antropólogos y científicos sociales, cineastas, videoastas y fotógrafos, individuales u organizados en colectivos. También se suele tender vínculos temáticos, técnicos y estéticos con otros espacios patrimoniales de la vida sociocultural nacional, como la arqueología, la historia, además de las disciplinas tipificadas tradicionalmente como de producción audiovisual (cine, fotografía, música, video). La RIAA, entonces, tiende a actuar como una articuladora y caja de resonancia de distintas acciones y propuestas que llevan a cabo sus integrantes.

**REDÁRIO**  
**IMAGEN-GRAFÍA**  
 controversias sobre la descripción en antropología

**19 NOVIEMBRE**  
 14h | Brasil  
 11h | México  
 12h | Colombia

Transmisión en vivo  
 de RICA-Uchicago en  
 YouTube y Facebook

**Primer círculo**  
 Susy Kates (I Egencia-Departamento  
 Antropología/FECH- Unicamp, Campinas-Brasil)  
 Fabiana Brune (U Argina-Departamento  
 Antropología/FECH- Unicamp, Campinas-Brasil)  
 Mariana Landa (DSCAS, México)  
 Ana Arevalo (UPR- La Jirna-Brasil)

**Segundo círculo**  
 Oscar Escobar (Escuela- Universidad Inverness,  
 Colombia)  
 Sylvia Candy (IISA-USP, SP-Brasil)  
 Carolina Eckert (Núcleo PPGAS/UFGS, Rio  
 Grande do Sul-Brasil)  
 Claudio Terra (EPPAS/UNIFPA, Paraíba-Brasil)

**Tercer círculo**  
 Debate con el público

**4 ciclo** 14:00-17:00 Brasil e Argentina  
 13:00-16:00 Bolívia  
 12:00-15:00 Colômbia  
 12:00-15:00 México

**19/04 mesa 5**

**Narradores/as visuales  
 de América Latina**  
 Historias y memorias de la Antropología  
 Audiovisual y de la Imagen

**Narradores/as Visuais  
 da América Latina**  
 Estórias e memórias da Antropologia  
 AudioVisual e da Imagem

Gisela Cánepa (Perú/PUCP)  
 Gabriela Zamorano (México/COLMICH)  
 Gerrit Stollbrock (UniAndes/Colômbia)  
 Mediação: Cláudia Ribeiro (Brasil/UFRGS)

# La Red de Investigaciones Audiovisuales del CIESAS y la Red de Investigaciones en Antropología Audiovisual

## LO AUDIOVISUAL EN EL CIESAS

A principios de 2020, el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social reabría su Laboratorio Audiovisual, que había pasado cerca de dos años sin operar. Debido al cierre temporal, el laboratorio, con excepción del recién nombrado coordinador (que es uno de los autores de este texto), carecía de personal, por lo que solo contaba con equipo tecnológico de producción audiovisual. Pasaría casi un año hasta que la falta de gente se iría subsanando. Ello ocurría en un contexto de crecientes recortes al gasto público por parte de la administración López Obrador (2018-2024), a lo que se agregaría el dramático impacto del covid-19, que imposibilitó el uso de instalaciones, obligándonos a trabajar en casa. Por otra parte, el programa de trabajo anual de la coordinación preveía la creación de una red interna de investigadores que trabajan ya sea en producción o en análisis audiovisual y también la realización de un festival dedicado a la afrodescendencia, un tema (comparado con lo indígena, lo rural o lo urbano) relativamente poco abordado en las academias de ciencias sociales del país.

Si se entiende por producción y análisis audiovisual el conjunto de acciones sociales relacionados con la generación y reflexión de imágenes auditivas y de la visión, que temáticamente va desde los sentidos hasta los constructos culturales, entonces la noción misma se expande considerablemente más allá de lo que usualmente ha quedado incluido en lo que denominamos antropología visual o antropología audiovisual: cine, fotografía y video. Lo cual le caía muy bien al CIESAS en particular, en el que, para 2020, ya tenía una trayectoria considerable en la materia, tan prolífica y diversa como longeva, pero cuyos esfuerzos particulares permanecían en buena parte inconexos, y también – desafortunadamente – poco reconocidos y dignificados institucionalmente.

De hecho, la tradición en estudios audiovisuales en el CIESAS data desde su misma creación a principios de los setenta con la creación del grupo de trabajo dedicado al estudio de códices mesoamericanos del centro de México, encabezado por el etnólogo Joaquín Galarza, quien dividió un método basado en la semántica, que combinaba historia, antropología y pictografía para aproximarse e ir comprendiendo estos valiosos y singulares manuscritos, que hasta entonces eran entendidos simple y literalmente como representaciones artísticas de las culturas mesoamericanas (ESCALONA, 1987). Esta tradición persiste hasta hoy en los estudios que realiza, entre otros, Luz María Mohar (CIESAS-CD MX) sobre códices mesoamericanos. Con el tiempo, al estudio de códices se han agregado otros esfuerzos que suelen tipificarse como audiovisuales, cosa que muestran las siguientes líneas.

A fines de los noventa, la antropóloga Victoria Novelo de la sede ubicada en la Ciudad de México crearía la colección de videos *AntropoVisiones* acerca de distintas investigaciones que realizaban colegas del propio CIESAS sobre temas socioculturales acuciantes (como alcoholismo, medio ambiente e historia y educación indígena). Y comenzando el nuevo milenio, en la sede Sureste (San Cristóbal de Las Casas, Chiapas), la antropóloga visual Xochitl Leyva iniciaría al Proyecto Videoastas de la Frontera Sur (PVFS) con una clara intención colaborativa y de empoderamiento. Poco después, principios similares animarían la creación del Taller Miradas Antropológicas por parte del antropólogo Mariano Báez Landa del CIESAS-Golfo (2001 Xalapa, Veracruz), así como la realización de los Encuentro de Cine y Video Etnográfico y Testimonial organizados por Margarita Dalton Palomo (CIESAS Pacífico Sur) a partir del 2003 y hasta el 2014, encuentro que tuvo por primera vez una sede fuera de México en Porto Alegre RS Brasil. En 2006, por disposición de la Dirección General del CIESAS se estableció el Laboratorio Audiovisual, a cargo del historiador Ricardo Pérez Montfort, quien tenía también estudios universitarios e investigaciones en materia de cine. A lo largo de más de 10 años, el Laboratorio no solo produjo materiales audiovisuales

(como la serie *Palabra del CIESAS*) y fue sede de un acervo de videos acerca de movimientos sociales en América Central; también dinamizó la vida institucional en torno a lo audiovisuales, impartiendo talleres y manteniendo un seminario interinstitucional. El impacto del Laboratorio Audiovisual trascendió las puertas del CIESAS. Fue uno de los primeros en su género entre instituciones mexicanas dedicadas a las ciencias sociales y humanidades e influyó en el establecimiento de otros como el laboratorio del Departamento de Antropología de la Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa. Paralelamente, en el CIESAS-Pacífico Sur, con sede en Oaxaca, el etnomusicólogo Sergio Navarrete Pellicer emprendía estudios acerca de las culturas musicales de ese estado, incluyendo desde las expresiones afromexicanas hasta música vernácula colonial y republicana, pasando por bandas de pueblo indígenas. También en Oaxaca, la antropóloga e historiadora Margarita Dalton, aplicando una perspectiva de género al poder, crearía la serie de videos testimoniales *Las presidentas municipales* que registra el inicio de la presencia de las mujeres en el poder político formal de ese estado. Por su parte, Sergio Lerín (CIESAS CD MX), especialista en antropología médica, con el proyecto *Etno Narrativas Visuales en Salud en comunidades Maya-hablantes* realizaba videos acerca de la diabetes en zonas rurales del estado de Yucatán, haciendo hincapié en la perspectiva del actor. Y el lingüista José Antonio Flores Farfán (CIESAS CD MX), quien trabaja temas de revitalización lingüística y cultural revalorando prácticas cotidianas del habla y música de poblaciones originarias, producía discos, libros y videos. La también lingüista Teresa Carbó (CIESAS CD MX), desde el análisis del discurso y la semiótica social, estudiaba la escena política nacional en fotografías de prensa y realizaba una etnografía visual de las formas de habitar en los pueblos del Ajusco una zona semi rural ubicada en los cerros del sur de la Ciudad de México. Renée de la Torre del CIESAS-Occidente (sede en Guadalajara) comunicóloga y antropóloga, especialista en religiosidad popular, había estado creando exposiciones fotográficas, libros y proyecciones acerca de esta temática y, a partir de

2018 encabezaría la revista multimedia *Encartes antropológicos*, única en México y al parecer también en América del Norte. Y Daniel Murillo de la sede CDMX, también comunicólogo, realizaría y editaría videos del *Seminario Permanente Agua y Cultura* (2020-2021), el programa *Conversatorio Realidades, desafíos y visiones del agua en los pueblos indígenas de México* en colaboración con el Instituto Mexicano de Tecnología. Nahayelli Juárez Huet (CIESAS-Peninsular), antropóloga especialista en estudios de la afrodescendencia, se interesaría por lo audiovisual a partir de la circulación transatlántica de las religiones afroamericanas y la autorrepresentación de la negritud y lo “afro” en la fotografía; y también realizaría, en colaboración con el Laboratorio Audiovisual, *podcasts* y cápsulas de audio para prevenir y combatir la discriminación racial, las cuales emitieron la emisora gubernamental Radio Educación<sup>4</sup>. Mientras que, en esa misma sede regional, la historiadora Laura Machuca estudiaría el catálogo de un fotógrafo alemán de inicios del siglo XX en la ciudad de Mérida (Yucatán), como parte de un proyecto binacional Alemania-México. Y junto Juárez Huet organizaría un Taller de metodología y herramientas para la investigación social que cada año reúne expertos que departen sobre cierta especialidad relativa a esa temática. Por su parte, el historiador Salvador Sigüenza (CIESAS-Pacífico Sur) llevaría a cabo el proyecto Memoria visual de Oaxaca, en el que ha iría estableciendo cómo se han representado en la fotografía las distintas y sucesivas políticas indigenistas que se han seguido en ese estado del país.

Este brevísimo recuento está lejos de ser completo. Su propósito es, más bien, indicar que la producción y reflexión en torno a lo audiovisual se expresa en una serie de trayectorias particulares, algunas conexas

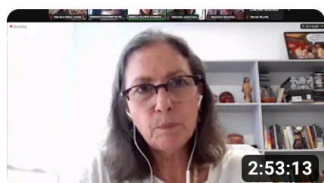
---

4 “Fue una iniciativa de Victoria Novelo y [el antropólogo y productor multimedia] Carlos Antaramián. Era un proyecto de divulgación de la ciencia antropológica e histórica del CIESAS y del Laboratorio Audiovisual [que duró] de noviembre de 2016 a enero de 2017. Se hicieron ocho *podcasts*. La serie se llamó “El CIESAS presenta: al micrófono” (Nahayelli Juárez Huet, testimonio personal, 24 de octubre de 2022).

entre sí, que han ido brotando gradual pero consistentemente a lo largo de las casi cinco décadas de existencia del CIESAS. Aunque la mayor parte giraba en torno a lo que usualmente se considera antropología visual – cine, fotografía y vídeo – la gama era más amplia, pues incluía etnomusicología, estudios del habla y escritura mesoamericana. Otro rasgo importante de esta variedad de esfuerzos sería su diversidad socioespacial: lo audiovisual se estaba cultivando en seis de las siete unidades regionales de la institución. Estas características resultarían clave para entender dos aspectos acerca de lo que vendría a ser la Red de Investigaciones Audiovisuales dentro del CIESAS: su amplitud temática y su translocalidad.

### SEMINARIO RIAV ▶ Reproducir todo

Seminario de la Red de Investigaciones en Antropología Audiovisual del CIESAS



#### Antropología Visual en Perú

CIESAS-Audiovisual

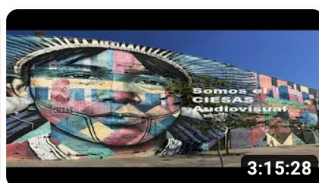
46 visualizaciones • hace 1 mes



#### Estética y narcotráfico en Colombia

CIESAS-Audiovisual

18 visualizaciones • hace 1 mes



#### Manuel Calvelo Rios/ Comunicación y Cambio...

CIESAS-Audiovisual

57 visualizaciones • hace 3 meses

## Atando cabos sueltos: el surgimiento de la RIAV

Por razones administrativas, y tras un período de escasa actividad, el Laboratorio Audiovisual dejó de funcionar en 2018, momento para el cual el equipo humano que había colaborado con Ricardo Pérez Montfort se había desbandado. A lo largo del 2020, el siguiente y actual coordinador, carente de un grupo de trabajo, fue contactando a buena parte de los investigadores

nombrados anteriormente. Y ya para septiembre de ese año<sup>5</sup>, siempre conectados por videoconferencia (se estaba en plena pandemia, de hecho) se constituyó la Red de Investigación Audiovisual del CIESAS (RIAV), que más tarde modificaría su nombre para llamarse Red de Investigaciones Audiovisuales.

En este proceso de imbricación se conjuntarían diversos factores. El más evidente era el tener varios intereses académicos en común, tales como colaborar colectivamente realizando tareas sustantivas, propias de la institución, en materia de producción y reflexión audiovisual; o sea: investigación, docencia, difusión, divulgación y vinculación. Dichos factores darían lugar a acciones definidas, tales como: establecer un seminario mensual de discusión en el que propios y extraños presentarían trabajos de investigación audiovisual; impartir un curso optativo sobre antropología audiovisual para el posgrado del CIESAS CD MX y eventualmente una línea de especialización para dicho nivel formativo; diseñar un sistema de fichas para catalogar acervos audiovisuales de los integrantes de la RIAV; y crear una página web para dar a conocer los trabajos y las actividades de los integrantes de la red. Pero también había otras razones que le daban sentido a constituirse como red, más de carácter político (entendiendo por político todo aquello que de un modo u otro permita ver a las relaciones sociales en términos de poder, de equidad o inequidad). Una de esas razones era contrarrestar una inveterada situación de invisibilización del trabajo audiovisual en el CIESAS. Aunque éste data desde los inicios de la institución, y durante un período tuvo impulso con la existencia del laboratorio, el sentir general en la RIAV era que no había un apoyo sustancial. Un sentimiento que se evidenciaba en

---

5 La primera reunión de lo que sería la RIAV tuvo lugar en julio de 2020. A ella asistieron: Mariano Báez Landa (CIESAS-Golfo), Margarita Dalton (CIESAS-Pacífico Sur), Renée de la Torre (CIESAS-Occidente), Nahayelli Juárez (CIESAS-Peninsular), Xochitl Leyva (CIESAS-Sureste), Laura Machuca (CIESAS-Peninsular), Luz María Mohar (CIESAS-CD MX), Daniel Murillo (CIESAS-CD MX), Sergio Navarrete (CIESAS-Pacífico Sur) y Mauricio Sánchez (CIESAS-Laboratorio Audiovisual).



otra serie de situaciones. Varios colegas que eran investigadores de sedes regionales señalaban que, en general, tanto la Dirección General como el Laboratorio solían no tomarlos en cuenta, con lo cual cuestionaban la estructura centralista de la institución y también la verticalidad en la toma de decisiones. Mientras que aquellos que habían conseguido crear páginas web por su propia cuenta y que, de algún modo, las pagaban indicaban que ya era hora de que el CIESAS sufragara estos gastos.

Estos últimos puntos, que se han considerado aquí como políticos, se discutieron mucho durante las primeras reuniones de la RIAV, realizadas a fines de 2020 y principios de 2021. Preocupaba mucho cómo evitar el centralismo, la verticalidad y la invisibilización que habían prevalecido anteriormente, para lo cual se se acordó, entre otras, que el laboratorio sirviese a la institución en su conjunto, más articulado en particular con la RIAV. También se elaboraron y enviaron cartas a la comunidad del CIESAS, buscando que se incorporaran nuevos miembros<sup>6</sup> (de hecho, la RIAV se define como un grupo abierto, al que cualquier investigador se puede adscribir); así como a la Dirección General, en que se solicitaba que se atendiera la situación de los colegas que estaban costearo sus propias páginas web, y que se revalorara más y mejor la producción audiovisual tanto en lo disciplinario e institucional (reconociendo su importancia en el contexto actual) como en los programas de estímulos administrativos.

Esto último nos trae a uno de los problemas de fondo que enfrenta la antropología audiovisual en México y muy posiblemente en América Latina: el que se le considere simplemente un medio de expresión para los contenidos ya establecidos por la disciplina, en vez de un campo

---

6 A raíz de esa carta se incorporarían Teresa Carbó (CIESAS-CD MX), Sergio Lerín (CIESAS-CD MX) y Fernando Salmerón (CIESAS-CD MX), quien se retiraría poco después. Posteriormente ingresaría Claudia Lora (CIESAS-Laboratorio Audiovisual) y Salvador Sigüenza (CIESAS-Pacífico Sur)

de conocimiento y reflexión por sí mismo<sup>7</sup>. Si se le ve como un medio, entonces la labor de la antropología audiovisual se limita a tareas de difusión y divulgación; en cambio, si se le entiende como un campo generador de conocimientos, entonces el tema de la construcción de representaciones auditivas y visuales, desde los sentidos hasta los constructos, se convierte en una cuestión<sup>8</sup> de conocimiento. Si se menciona este punto, aparentemente más teórico y disciplinario que institucional y administrativo, es porque esta suerte de subestimación de lo audiovisual permea la ideología (y por ende las políticas) tanto de la disciplina antropológica como de las instituciones que ésta ha ido creando. De ahí que resulte muy importante para los practicantes de la antropología audiovisual hablar de una dignificación disciplinaria e institucional de su oficio.

Volvamos ahora al desenvolvimiento de la RIAV. Si el 2020 había un año de iniciar contactos, conversaciones (siempre por videoconferencia) y reticulaciones, el 2021 vería el emprendimiento de una serie de actividades por parte de la RIAV y del Laboratorio Audiovisual. La primera fue proseguir con el seminario mensual (que había comenzado en julio de 2020), que durante buena parte del 2021 consistió en la presentación de investigaciones por parte de miembros de la RIAV con el fin de que pudiéramos irnos conociendo entre nosotros. La segunda sería la página web<sup>9</sup>, a cargo del webmaster del CIESAS y pensada para darle visibilidad más allá de los confines institucionales a los integrantes de la red, quienes fueron enviando materiales de distinto tipo que a su vez se fueron

---

7 Este señalamiento permite traer a colación una reflexión de Mary Douglas (1992) acerca de la diferencia de sentido y propósito entre la antropología y las demás ciencias sociales. Ella sostiene que estas últimas tienden a ser instrumentales, a privilegiar la idea de que el fin justifica los medios, mientras que la antropología se distingue por su visión holista (económica-política-ideológica) de los asuntos humanos.

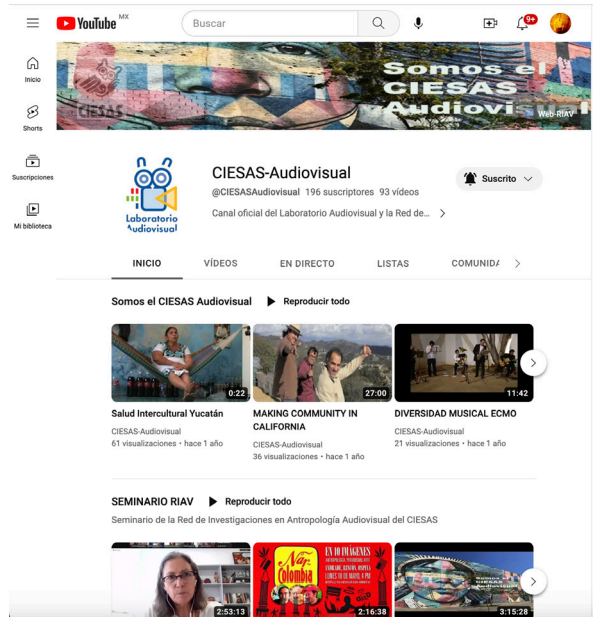
8 Según José Luis Najenson (1979) una cuestión es un asunto de interés colectivo que suscita preguntas tanto cognoscitivas como políticas.

9 Disponible en: <https://lab.ciesas.edu.mx/audiovisual>

insertando en un canal de Youtube<sup>10</sup>. La tercera actividad fue un curso para aprender a grabar y realizar videos usando el celular, que impartió el fotógrafo mexicano Venancio López para ocho personas, siete de ellos integrantes de la RIAV. Se escogió el celular como medio tecnológico porque quizás no todo el mundo cuenta con una cámara fotográfica (menos en tiempos digitales), pero por lo general sí tiene un celular. Así, todos los asistentes usarían el mismo tipo de soporte. Huelga decir que, en verdad, fue grato constatar las interesantes iniciativas y la creatividad de los participantes. Una cuarta actividad fue la realización en línea del Primer Festival de Afrodescendencias, un encuentro académico-artístico pensado para darle visibilidad a la obra de creadores afromexicanos y focalizándolo en una región de México. En esta ocasión se escogió la Costa Chica de los estados de Guerrero y Oaxaca y a lo largo del tercer fin de semana de mayo se programaron mesas de discusión sobre a) literatura oral; b) música; c) mujeres documentalistas; y d) fotografía y también un homenaje especial al documentalista mexicano Rafael Rebollar, fallecido un par de meses antes. El Festival contó con la participación de varios miembros de la RIAV, especialistas en temas de etnomusicología, danza afrolatina, estudios afromexicanos y fotografía antropológica.

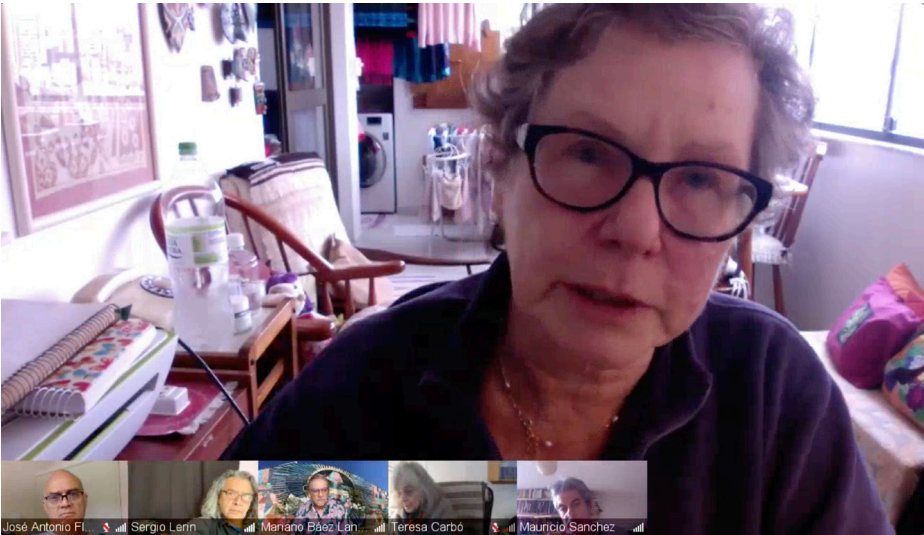
---

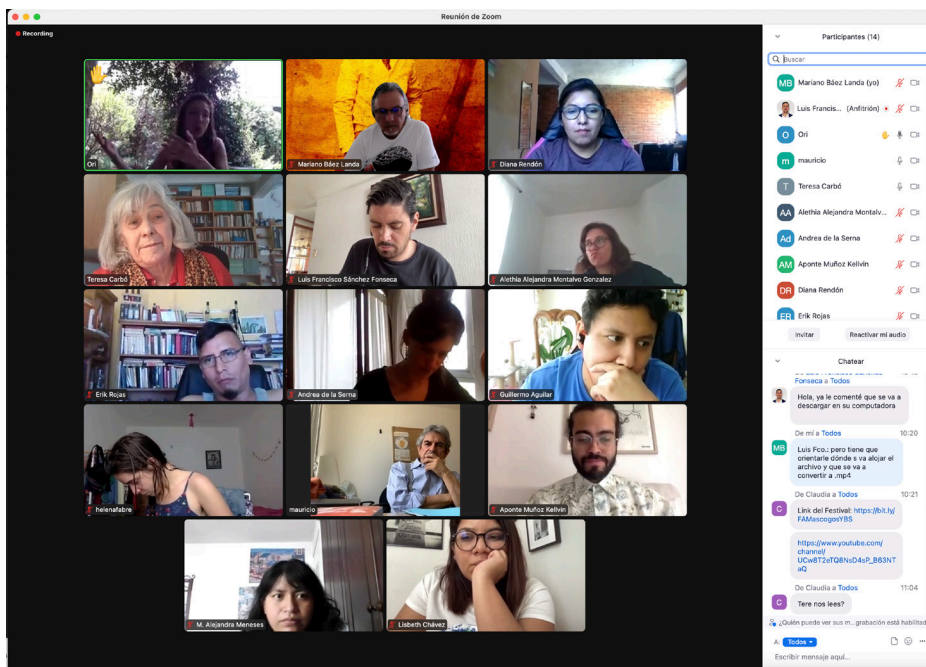
10 Disponible en: <https://www.youtube.com/c/CIESASAudiovisual>



Más tarde en mismo año, se realizarían otras dos actividades clave. La primera fue acordar que se impartiera para el Doctorado en Antropología que funciona en el CIESAS CD-MX un curso optativo, Antropología Audiovisual, que coordinarían Mariano Báez Landa y Mauricio Sánchez, el cual tomó la forma de un curso panel. El curso, que constaba de 12 sesiones, se organizaría por secciones temáticas que agruparían a diferentes especialistas e integrantes de la RIAV, adoptando la forma de un curso panel. Entre los objetivos de éste figuraban: familiarizar a los estudiantes con la antropología audiovisual como un campo de producción y reflexión diverso que también puede ser de considerable utilidad para distintas prácticas disciplinarias, sobre todo etnográficas. El curso se impartió durante dos cuatrimestres, cuya primera versión (a fines del 2021) fue para estudiantes que terminaban estudios de doctorado y la segunda versión (a principios de 2022) para estudiantes que apenas iban a entrar a trabajo de campo. Si bien el curso suscitó interés entre ambos grupos, el segundo grupo tuvo

mucha mayor participación y creatividad y quizás esto último fue uno de los factores que, a su vez, animó a la RIAV a proponerse elaborar una propuesta de línea de investigación para el posgrado en el segundo semestre de 2022. Un tema que abordaremos un poco más adelante.





La otra actividad clave de la segunda mitad del 2021 fue el otorgamiento de un apoyo financiero al Laboratorio Audiovisual por parte del Gobierno de la Ciudad de México para realizar cinco videos y cinco *podcasts* sobre la diversidad sociocultural en la Ciudad. Dicho apoyo no solo permitiría contratar miembros de un equipo de producción, sino también comprar equipo tecnológico y financiar actividades estratégicas para el desarrollo de lo audiovisual en el CIESAS. Actividades tales como cursos de audio, edición, guion, *podcasts*, entrevista y organización de recursos humanos para la producción audiovisual, así como alimentación de la página web y catalogación de acervos. Además, el proceder en todos estos puntos se discutió y se acordó en conjunción con la RIAV. Los temas de los videos y *podcasts* se escogieron en afinidad con proyectos que investigadores de la red adscritos al CIESAS-CD MX ya habían realizado, reforzando así dichas temáticas. A manera de común denominador, se decidió que cada video

y podcast versara acerca de un tipo de actor/sujeto social cuya presencia marcaba una diferencia dentro del amplio espectro sociocultural de la Ciudad de México. Alguien que de preferencia hubiera sido afectado por visiones hegemónicas o discriminatorias – como racismo o sexismo –, pero que también había actuado para contrarrestar dichas visiones. Se escogieron entonces los siguientes casos individuales: una mujer transgénero, una adolescente afromexicana, un campesino chinampero<sup>11</sup>, una poetisa del pueblo originario mixteco y un médico que ha trabajado en la campaña de atención a la pandemia del covid-19.



---

11 Se refiere a productores rurales que cultivan la tierra siguiendo el método indoamericano de las chinampas: creando canales y terrazas elevadas en los bordes de los lagos aún supervivientes del sistema lacustre que antes del arribo español ocupaba buena parte de lo que hoy es la Ciudad de México.

Por diversas razones hubo que reestructurar el presupuesto de este proyecto y, suponiendo que sería un trámite sencillo, en el primer semestre de 2022 se adelantaron varias de las actividades contempladas; entre éstas: el curso de audio, la propuesta de catalogación de fichas (audiográficas, fotográficas, pictográficas y videográficas), la alimentación de la página web y el inicio de rodajes de los videos. Pero el trámite ha resultado bastante más complicado, de modo que poco antes del segundo semestre del año lamentablemente hubo que suspender actividades, que es la situación del proyecto al escribir estas líneas.



A mitad de 2022, las energías del Laboratorio se concentraron en el Segundo Festival de Afrodescendencias, en esta ocasión focalizado en el grupo Negros Mascogos-Black Seminoles, una colectividad poco conocida en México que vive a ambos lados de la frontera del país con Estados



Unidos. El origen de los Negros Mascogos-Black Seminoles se traza hasta los grupos cimarrones de africanos esclavizados que en los siglos XVIII y XIX que huyeron de plantaciones situadas en los actuales estados de Carolina del Norte y Carolina del Sur (Estados Unidos) y encontraron refugio en La Florida, entonces colonia española, y se mezclaron con grupos indígenas locales. Tras ser sometidos por el gobierno estadounidense hacia 1830, una larga migración, los llevaría primero a una reserva indígena en Oklahoma y posteriormente a la frontera Estados Unidos-México. Se trata de gente con una larga historia de resistencia y resiliencia cuyo patrimonio cultural es híbrido: son ganaderos y cultivadores de maíz que cantan himnos de la tradición del negro espiritual afroestadounidense y que aún conservan rasgos de la lengua creole de sus antepasados. Además, se han embarcado en un proceso de reivitalización cultural que incluye la creación de murales, la recuperación de cantos, un museo en Bracketville (Texas, Estados Unidos), además promoción turística y gastronómica.

**1º Festival Afrodescendencias/ Costa Chica** ▶ **Reproducir**



**Cápsula Cultura Audiovisual y educación intercultural en...**

CIESAS-Audiovisual  
63 visualizaciones • hace 1 año

**Cápsula Homenaje a Rafael Rebollar**

CIESAS-Audiovisual  
158 visualizaciones • hace 1 año

## 2º Festival Afrodescendencias/ Mascogos y Black Seminoles

2a edición del Festival Artístico Audiovisual Afrodescendencias: Masco el marco del Decenio Internacional para los Afrodescendientes; del Día

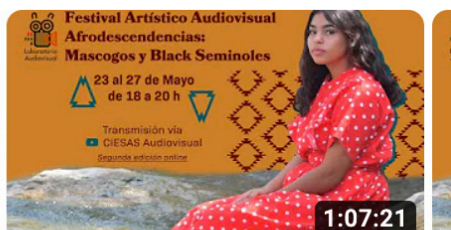


### Clausura Festival Artístico Audiovisual...

CIESAS-Audiovisual

68 visualizaciones

• Emitido hace 1 año



### Conversatorio. Fotografía y naturaleza en la Tribu Negro...

CIESAS-Audiovisual

369 visualizaciones

• Emitido hace 1 año

Cc  
es

CII

13

• |

El Festival Afrodescendencias 2022 consistió entonces en visibilizar y potenciar estos distintos esfuerzos, así como la labor de un fotógrafo local. Además, en concordancia con la metodología colaborativa, se organizó y realizó en estrecha cooperación entre el Laboratorio y dirigentes mascogos y black seminole locales y también promotores y colegas vinculados a estas comunidades o a las problemáticas tratadas (que incluyó a dos investigadores de la RIAV). En su gran mayoría, las presentaciones respectivas, junto con textos y fotos *ex profeso*, se recopilaron posteriormente para formar parte de una edición especial del boletín del CIESAS, *Ichan tecólotl* que verá la luz en diciembre de 2022. Se espera que esta publicación también de pie a un pequeño libro que, como el boletín, sea de utilidad didáctica para los propios Negros Mascogos-Black Seminole.

Vamos ahora con lo sucedido a la propuesta de línea de especialización en investigación audiovisual para el posgrado en antropología en el CIESAS-CD MX. En septiembre de 2022 un grupo

de seis miembros de la RIAV (que incluye a los autores de este texto) elaboramos una propuesta para crear una línea de especialización en dicha temática. Fue un trabajo particularmente intrincado porque había de diseñar tanto los lineamientos generales (objetivos, justificación) como contenidos curriculares específicos para un programa de maestría-doctorado que dura seis años. No obstante, se logró conjuntar aportes no solo de los seis más involucrados en la iniciativa, desarrollada a partir de un borrador hecho por Sergio Lerín (CIESAS-CD MX), sino también de varios otros miembros de la RIAV. Pero la respuesta del Colegio Académico del Posgrado en Antropología (CAPA), instancia que evalúa propuestas de cursos y líneas de investigación, no fue favorable, alegando que la propuesta en cuestión adolecía de problemas estructurales (la falta de definición de la relación entre antropología e investigación audiovisual, el no precisar cómo los estudiantes acreditarían los procesos formativos e inconsistencias teórico-metodológicas). Por otra parte, el CAPA también instaba a los proponentes a pensar en elaborar una nueva propuesta para la siguiente convocatoria de ingreso en 2024.

Al momento de escribir estas líneas, el grupo de los seis proponentes aún no se ha reunido para discutir qué sigue. De ahí que estas reflexiones son apenas parciales y tentativas. Sin duda, la negativa del CAPA afecta los planes de la RIAV; ojalá no afecte su ánimo de querer formar profesionales en antropología audiovisual. Es decir, quizás convenga asumir esta suerte de revés como un paso que es parte de un camino más largo. Vista la propuesta en perspectiva, hay que señalar que se trata del primer esfuerzo académico de esta envergadura que llevado a cabo la RIAV, de tal modo que se trata de un acto de por sí meritorio y también nuevo. El plazo de dos años para presentar una nueva propuesta puede verse entonces como un lienzo en blanco, un horizonte y una oportunidad, que puede aprovecharse para entretejer y converger más al interior de la RIAV y así establecer rasgos de identidad más claros.

## Reflexiones finales

En cosa de dos años y medio hemos visto emerger y echar a andar dos redes académicas translocales que trabajan a partir de plataformas de comunicación on line, relacionadas con la producción y el conocimiento audiovisual: la Red de Investigaciones Audiovisuales del CIESAS (RIAV) y la Red de Investigación en Antropología Audiovisual (RIAA) que agrupa a colegas de distintas instituciones de América Latina. Cada una a su manera busca ser un espacio de colaboración, de intercambio y apoyo, así como de emprendimiento de iniciativas, de carácter horizontal, no hegemónico y anticolonial. En este sentido, se han convertido en contrapesos dentro de una institucionalidad que no logra acompasar los profundos cambios que ha provocado la pandemia covid-19 en las relaciones sociales.

Aunque surgen en el contexto de la pandemia, no puede decirse que el sentido y propósito de cada red se debe exclusivamente a la epidemia; más bien su constitución contribuyó a superar el aislamiento imperante en ese período. A este respecto es mucho más importante la existencia de una red cibernética que sirviera de soporte a los distintos entrelazamientos y actividades, para que así pudiesen circular iniciativas y efectuarse acciones tanto académicas como políticas.

En el caso particular de la RIAV es de notar la amplitud del menú de actividades que busca emprender, tratando de impulsar dentro del CIESAS tareas sustantivas y otras acciones (como cursos, festivales) relacionadas con la producción y conocimiento audiovisual. Agrupar a cerca de 15 especialistas de diferentes disciplinas y especialidades para buscar emprender acciones como colaboración en investigación, impartición de cursos, presentaciones en seminarios, participaciones en encuentros y diseño de programas formativos no es una hazaña pequeña. También vale la pena destacar que deliberadamente la RIAV ha optado por descentralizar o desconcentrar el poder a su interior al evitar concentrar actividades en una sola persona. Es decir: el responsable del Seminario de Investigación Audiovisual es distinto al que elaboró la propuesta de línea

de especialización para el posgrado, quienes, a su vez, son distintos de quienes se han hecho cargo de coordinar la materia optativa Antropología audiovisual o de quien organiza el Festival Afrosclendencias. Otro rasgo importante de la RIAV es su diversidad disciplinaria e incluso ideológica, algo que se ha abordado poco dentro de la red, pero que quizás convenga hacerlo en el futuro cercano.

Tanto la descentralización deliberada como la diversidad intelectual de la RIAV merecen ser reexaminadas crítica y propositivamente, a la luz de la búsqueda y establecimiento de puntos y acciones en común. La amplitud de las actividades que la red se propone acometer puede llevar a la desarticulación de las mismas, voluntaria o no, si no se realizan esfuerzos porque el grupo las mantenga en la mira. De ahí que quizás convenga también emprender actividades de coordinación interna. Mientras que la diversidad disciplinaria e intelectual (piénsese que en la RIAV agrupa a profesionales de la antropología, comunicación, etnohistoria, historia y lingüística, especializados a su vez en muchas y distintas ramas), posiblemente requiere una labor de tender puentes, máxime cuando se está tratando de construir un ámbito de conocimiento evidentemente híbrido y por ende multitemático, multiteórico y multimetodológico, además de multiepistémico.

Por su parte, la RIAA articula actividades de encuentro y colaboración como lo que se ha llamado Redarios, especie de seminarios online ó webinarios, que se han llevado a cabo en noviembre de 2020 y abril de 2022, así como reuniones mensuales donde se han expuesto avances, resultados de investigación y estados del arte en los países e instituciones que cuentan con programas de enseñanza en el campo audiovisual. El intercambio y colaboración entre Brasil y México se ha destacado en este tiempo organizando paneles y mesas redondas en varios congresos, así como reuniones académicas, proyectos de publicaciones y cursos de posgrado.

Ambas redes constituyen esfuerzos por construir conocimientos antropológicos de carácter audiovisual alternativos a aquellos

establecidos desde el Norte global: más arraigados en problemáticas efectivas y legítimas de las sociedades latinoamericanas, particularmente los sectores menos incluídos, confiriéndoles voz y sobre todo presencia, mediante procesos colaborativos y de mutuo aprendizaje.

**PRÉRBA**  
2022

**Centenário do 'Argonautas' e 'Nanook':  
diálogos possíveis entre imagens e narrativas audiovisuais  
no campo da Antropologia**

**01 JUN 2022** **15h**  
às 17h30

**AO VIVO**

**Participantes:**  
Apresentador: **João Martinho Braga de Mendonça (UFPB)**  
Apresentador: **Marco Antônio Gonçalves (UFRJ)**  
Apresentador: **Mariano Baez (RIAA)**  
Apresentadora: **Lourdes Gonçalves Furtado (MPEG)**  
Coordenação e Mediação: **Denise Machado Cardoso (CAV-ABA/UFPA)**

**Organização: Comitê Antropologia Visual**

**ABA**  
Associação Brasileira de Antropologia  
Fundada em 1952

## Referencias

BÁEZ LANDA, Mariano. Metodologías audiovisuales participativas. Un desafío epistémico, ético y político. *Revista Sociedade e Estado*, v. 37, n. 1, p. 101-110, ene./feb. 2022.

BENEDETTI, Mario. “El Sur también existe”. 2016. Disponible en: <http://www.poemas-del-alma.com/mario-benedetti-el-sur-tambien-existe.htm>. Acceso en: 13 mar. 2016.

BONFIL BATALLA, Guillermo. La teoría del control cultural en el estudio de los procesos étnicos. *En: Papeles de la Casa Chata, CIESAS México*, 1987.

CAMPOS, Marcio D’Oliveira. A arte de Sulear-se. *In: SCHEINER, Teresa Cristina (coord.). Interação museu-comunidade pela educação ambiental*. Rio de Janeiro: UNIRIO; TACNET, 1991. p. 56-91. (mimeo).

CAMPOS, Marcio D’Olne. “SULear vs NORTEar: Representações e apropriações do espaço entre emoção, empiria e ideologia”. Série Documenta, año VI, n. 8, EICOS, Cátedra UNESCO de Desenvolvimento Durável. Río de Janeiro: UNIRIO, 1997. p. 41-70. Disponible en: <http://www.sulear.com.br/texto03.pdf>. Acceso en: 14 mar. 2016.

CAMPOS, Marcio D’Olne. SURear, NORTEar Y ORIENTar: Puntos de vista desde los hemisferios, la hegemonía y los Indígenas. In: XÓCHITL, Leyva et al. (org.). *Practicas Otras de Conocimiento(s)*: Entre crisis, entre guerras, XÓCHITL, Leyva et al. (org.). Cooperativa Editorial Retos, San Cristóbal de Las Casas. México: Chiapas, 2015. p. 433 – 458.

CHAPELA, Luz María. *Diversidad y democracia*. México: IEDF, 2002.

CIESAS Audiovisual. [Ciudad de México]: CIESAS Audiovisual, 2016. Ciudad de México. Disponible en: <https://www.youtube.com/c/CIESASAudiovisual/>. Acceso en: 14 mar. 2016.

DOUGLAS, Mary. *Risk and blame*. Londres: Routledge, 1992.

ESCALONA, Enrique. *Tlacuilo*. Ciudad de México: CIESAS-Estudios Churubusco, 1987.

FALS BORDA, Orlando; BRANDÃO, Carlos Rodríguez. *Investigación participativa*. Montevideo: La Banda Oriental, 1987.

LAB CIESAS. *Red de Investigaciones Audiovisuales*. México, 2016. <https://lab.ciesas.edu.mx/audiovisual/>. Acceso em: 14 mar. 2016.

NAJENSON, José Luis. *Cultura nacional y cultura subalterna*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 1979.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *CHÍXINAKAX UTXIWA*. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Tinta Limón: BsAs, 2010.

ZIRIÓN PÉREZ, Antonio. Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada. *Iztapalapa*, n. 78, año 36, p. 45-70, ene./jun. 2015.

# Retos y posibilidades de la antropología visual en tiempos de transformación digital y pandemia: Experiencias de investigación y docencia en el Perú

**Gisela Cánepa**  
**María Eugenia Ulfe**

## Introducción

En diálogo con la transformación digital, y el subsecuente desarrollo de la etnografía digital como técnica y enfoque que ha permitido la producción de investigaciones basadas en la presencialidad y co-presencialidad transmediales, la antropología visual viene innovando la práctica etnográfica y discutiendo los fundamentos epistemológicos de la disciplina. Estos cambios exigen reflexionar en torno a su pertinencia en el campo de la antropología visual de cara a las urgencias y aspiraciones de los distintos grupos que conforman el país, y a la posibilidad de producir conocimiento en términos más igualitarios.

En este capítulo proponemos avanzar en esta dirección a partir de la discusión del desarrollo de la antropología visual en el Perú y situándonos en el marco de la emergencia sanitaria mundial por el virus Sars-Cov-2, conocido como covid-19. A partir de una discusión conceptual sobre la visualidad en el Perú y algunos ejemplos etnográficos intentaremos problematizar los retos y las posibilidades de la antropología visual en la actualidad. El énfasis estará puesto en la experiencia que recogemos



como docentes e investigadoras en la Maestría en Antropología Visual en la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Para llevar a cabo esta tarea presentaremos una breve descripción del programa de estudios, su origen, las tesis y sus respuestas en el contexto de la pandemia. En paralelo analizaremos las normativas emitidas desde el Estado peruano para el sector educativo en el contexto de la emergencia sanitaria mirando el contexto de la desigual distribución y acceso a recursos digitales. Estos dos caminos y un acercamiento a lo que sucede en otros contextos universitarios peruanos donde se imparte enseñanza en Antropología, nos permitirán reflexionar conceptual, metodológicamente y desde un sentido ético sobre las posibilidades de la antropología visual, sus retos y tareas pendientes. Además, nos proponemos situar el desarrollo de la antropología visual peruana en una genealogía de la producción de imágenes que evidencia una larga tradición de iteraciones y usos de las mismas en combinación con la escritura en la sociedad peruana. Estas guardan vigencia en el presente y transitan de mediaciones analógicas a remediaciones digitales.

Como ciencia social, la antropología siempre ha tenido una disposición crítica y reflexiva en relación a los sujetos que estudia y los sistemas de relaciones que crean mundos, así como respeto a su propio quehacer etnográfico. Los grandes debates se han centrado en importantes discusiones epistemológicas, por ejemplo, sobre la posicionalidad y reflexividad y el lugar del o la investigador(a) (MARCUS; FISCHER, 2000, ROSALDO, 1991), sobre la naturaleza de campo en la investigación etnográfica (GUPTA; FERGUSON, 1997), y sobre la naturaleza social de las técnicas y métodos de investigación (LAW, 2004). La antropología se ha nutrido de estos debates y viene configurándose también en relación con los momentos o contextos históricos. Su propia naturaleza social se forja en relación a las situaciones por las que atraviesan los propios investigadores.

La etnografía como género es una escritura fundada en el trabajo de campo. Su sistematización con Bronislaw Malinowski, en su libro *Los*

*argonautas del Pacífico Occidental* (1922) fue en parte posible porque tuvo que *extender* su estadía en las islas Trobriand debido a la primera guerra mundial que azotaba Europa. Imposibilitado de volver a casa, decide quedarse y hacer una inmersión larga en el campo. Como sugirió Claudio Lomnitz en una charla para poner en debate las etnografías en la actualidad<sup>1</sup>, la formulación de Malinowski supuso una fetichización de la naturaleza del “campo”. Aunque en realidad nunca realizó su trabajo sobre el kula, el intercambio de brazaletes y collares entre isleños, en un solo lugar o en una sola isla, sino que tuvo que desplazarse con ellos en sus balsas y seguirles la pista en sus trayectorias en las que se aventuraron en mares bravos para hacer sus intercambios, Malinowski construyó dos grandes unidades de análisis concebidas como totalidades que se entrelazan: campo y comunidad. Ni una ni otra eran todos compactos, sino partes que se relacionan bajo relaciones de desigualdad, poder, género, raza, estatus. Estas ideas son importantes para sumergirnos en una discusión sobre la forma en que se han transformado ambas nociones a la luz de las grandes transformaciones tecnológicas.

Malinowski no fue el único que se vio afectado por las circunstancias. Margaret Mead y Ruth Benedict lo vivieron años después con la segunda guerra mundial. Ellas, sin embargo, se quedaron en casa y recurrieron a continuar con sus investigaciones por otros medios como fueron las novelas gráficas, las postales y la cultura material para estudiar a Alemania y el Japón, respectivamente (POSTILL, 2017). Los grandes conflictos sociales también han requerido el uso de otros medios para hacer investigación. John Postill (2017) cuenta sobre el estudio realizado por Patty A. Gray a través de medios digitales sobre las protestas en Moscú

---

1 Claudio Lomnitz en “Las etnografías hoy: sus desafíos y vigencias a 100 años de la publicación de *Los argonautas del Pacífico occidental*”, ciclo de charlas organizado por la profesora Patricia Ames y el Departamento de Ciencias Sociales de la PUCP, 06 oct. 2022. Véase: <https://fb.watch/gITvvE5kjj/>

desde su hogar en Londres. Su propio trabajo de investigación sobre movimientos sociales ha sido desarrollado desde la digitalidad.

El 11 de marzo del 2020 la Organización Mundial de la Salud (OMS) caracterizó la expansión del nuevo coronavirus SARS-CoV-2 como una pandemia<sup>2</sup>. Esta confinó a casi toda la población del mundo a cuarentenas, en algunos lugares más severas que en otros. Sin duda, eran tiempos diferentes a los de Mead y Benedict. Los avances de la globalización y el desarrollo tecnológico ya habían impulsado cambios en las formas de hacer investigación y también en las temáticas. Appadurai (2001) ya había planteado la discusión sobre la fluidez de las relaciones sociales en tiempos de globalización intensa, así como sobre los diferentes paisajes que comenzaban a erigirse. Algo antes, Marcus (2001) había problematizado la multilocalidad en el trabajo de campo etnográfico. Los cambios en los temas resultaron en invitaciones fructíferas para problematizar la globalización, sus alcances, sus maneras locales, y sobre todo, para incidir en nuevas formas de hacer investigación antropológica. Se puede seguir al migrante en sus cruces de frontera y continuar las conversaciones cara a cara a través de la mediación de alguna pantalla, y también transformar el campo de ser un lugar físico a un entorno social digital. Trabajos pioneros como los de Hine (2004) y Ardévol *et al.* (2003) presentaron algunos de los retos que plantea realizar investigación desde y sobre lo digital; por ejemplo, la reflexividad constante necesaria para ser conscientes sobre el campo y las relaciones que se tejen en él; y la manera cómo se inserta la dimensión temporal (lo sincrónico y asincrónico) en la investigación, por ejemplo, cuando se hacen entrevistas a través de medios digitales; o las formas de observación no participante.

En el Perú dos tesis, una de licenciatura y otra de maestría, fueron pioneras en trabajar sobre y desde lo digital. Correa (2006) investigó en

---

2 Véase OPS/OMS/ La OMS caracteriza a covid-19 como una pandemia. [https://www3.paho.org/hq/index.php?option=com\\_content&view=article&id=15756:who-characterizes-covid-19-as-a-pandemic&Itemid=1926&lang=es#gsc.tab=0](https://www3.paho.org/hq/index.php?option=com_content&view=article&id=15756:who-characterizes-covid-19-as-a-pandemic&Itemid=1926&lang=es#gsc.tab=0)

una comunidad Asháninka de la selva central peruana sobre los usos del Internet y la construcción de comunidad e identidad hacia adentro y hacia fuera a partir de la apropiación diferenciada de lo digital, mientras que Salem (2012) realizó una investigación enteramente digital, en la que analizó la categoría discursiva “amixer” y sus usos en redes sociales, específicamente en Facebook. Esta categoría utilizada para discriminar a las personas por sus lugares de procedencia y fenotipos raciales es abordada desde su representación y terreno discursivo en la red social. Antecedieron a estos trabajos estudios pioneros como el de Llorens Amico (1983)<sup>3</sup> quien abordó el estudio de la radio en el contexto de la migración de las provincias andinas a la capital y el auge de la música andina. Cáceres, en *Comunicación y Sociedad en el Perú* (1989), y de Huerta Mercado (1999) se abocaron al estudio de programas de televisión principalmente en el contexto urbano, mientras que Trinidad (2002) realizó una etnografía de recepción entre familias campesinas en la sierra de Ancash. Paola Solis (2016) se ocupó de las tensiones entre identidad y ciudadanía entre pobladores shipibo y su uso de una emisora radial. Estos estudios innovaron las temáticas clásicas de la antropología de aquel entonces, aunque los medios de comunicación masiva no llegaron a constituirse en un objeto y lugar para hacer investigación sino hasta años más recientes con trabajos que buscaron comprender los diferentes usos de los medios, así como el paulatino impreso a la digitalidad.

Al respecto nuevas investigaciones se centraron en trabajar en algunas de las redes sociales específicas. A las ya mencionadas de Correa (2006) y Salem (2012), se sumaron otras como el estudio de la circulación de las fotografías de la colección de H. Brüning en páginas de Facebook dedicadas a la creación de referentes de identidad en la costa norte de Lambayeque (CÁNEPA, 2016); de una campaña de la marca Perú en la

---

3 Desde las Ciencias de la comunicación destacan los trabajos de Rosa María Oliart sobre sonido y producción cinematográfica y Juan Gargurevich sobre historia de los medios escritos, el periodismo y la radio.

que agentes del estado –de la mano de consultores publicitarios– utilizan los saberes, herramientas y técnicas del marketing digital como nuevos instrumentos de gobernanza (POLO VILLANUEVA, 2016); de una página en facebook de uso particular que se presenta como un archivo fotográfico de familias huantinas<sup>4</sup>, sus memorias y nostalgia (ZUMAITA, 2020); o el estudio sobre desarrolladores de videojuegos y sus dinámicas laborales que se dan en condiciones de presencia remota (HIDALGO AMAT Y LEÓN, 2019). Estas investigaciones contribuyeron a la constitución de las tecnologías digitales y los entornos transmedia en un área de investigación con peso propio en el ámbito de la Antropología Visual en el Perú. En todos estos trabajos se observa el predominio que tienen las políticas de identidad, memoria y reconocimiento en el campo de la producción de imágenes; una particularidad que el caso peruano comparte con otros de la región (CÁNEPA; BOREA; QUINTEROS, 2024 ).

Para el momento en que se desató la pandemia los antropólogos ya habíamos incorporado nuestros teléfonos celulares en el trabajo de campo parahacerdocumentaciónaudiovisual, para la comunicación e intercambio con los sujetos de estudio, y para seguirlos en las redes sociales. Pero antes que eso, ya habíamos avanzado en la institucionalización disciplinar de la antropología visual como subcampo de la antropología a través del programa de maestría en antropología visual, conocida por su acrónimo como MAV. La MAV fue creada en la Pontificia Universidad Católica del Perú en el 2009. Desde allí se impartieron cursos, se desarrollaron tesis, se realizaron seminarios internacionales y se promovieron publicaciones<sup>5</sup> dando lugar a la formación de un área de investigación desde donde rápidamente se incursionó en el estudio de los entornos digitales y sus complejas interacciones con el mundo off-line/presencial, diacrónico/

---

4 Huanta es una provincia de Ayacucho en Perú.

5 En *Imaginación visual y cultura en el Perú* (CÁNEPA, 2011), se reúne por primera vez de manera orgánica un conjunto de trabajos antropológicos bajo el concepto de una antropología visual.

sincrónico, se experimentó con metodologías alternativas que incluían el uso de recursos digitales, y se incentivó la multimodalidad como forma de difusión de los hallazgos de investigación. Varios de los trabajos mencionados líneas arriba fueron sustentados como tesis en la MAV, y fueron seguidos por nuevas tesis. Contribuyeron a este desarrollo el dictado de cursos de la MAV como el Seminario de medios interactivos para la acción social, el de Antropología de los medios, incluidos en el programa desde su creación. También jugaron un rol importante las actividades académicas que se organizaron sobre el tema,<sup>6</sup> así como la invitación de colegas extranjeros que a través del dictado de conferencias y seminarios enriquecieron nuestras perspectivas.<sup>7</sup>

La reflexión e incorporación de las tecnologías digitales en nuestra práctica de investigación pasó a ser parte del curso de *Metodología: La etnografía y la metodología audiovisual* (ANV692)<sup>8</sup> así como de los productos audiovisuales que acompañan las tesis de la MAV. Así, en las investigaciones conducentes a las tesis se combinaron técnicas y aproximaciones en el hacer de las etnografías transitando hacia formas híbridas. Por ejemplo, si bien Zumaita (2020) estudia el entorno digital de una página de Facebook Huantina Lúcumá, hacia el final de su periodo de trabajo de investigación tomó la iniciativa de viajar de Lima a Huanta (Ayacucho) para participar en la exposición en la plaza del pueblo de una selección de las fotografías que circulaban en la página objeto de su estudio. Así pudo aproximarse a otra materialidad de la imagen misma, a

---

6 Un ejemplo ha sido el Seminario internacional Medios, Cultura y Cambios a lo largo del Pacífico organizado desde la Maestría en Antropología Visual por el profesor Raúl Castro en el año 2015.

7 A propósito de una de estas visitas Cánepa y Ardevol publicaron el dossier Diversidad cultural, visualidades y tecnologías digitales en la revista *Anthropológica*, v. 32, n. 33, 2014.

8 Una reflexión sobre este curso será publicada por Ulfe & Severino próximamente en el capítulo de balance metodológico en el libro *Antropologías Visuales Latinoamericanas: Genealogías, Investigación y Enseñanza* editado por Cánepa, Borea y Quinteros (2024).

otro proceso de circulación, y también a otras experiencias y respuestas frente a las imágenes.

Para el momento en que se desató la pandemia los antropólogos ya habíamos incorporado nuestros teléfonos celulares en el trabajo de campo para hacer documentación audiovisual, para coordinar entrevistas o visitas, para seguir conversaciones por medios digitales como Messenger o WhatsApp, y para seguirlos en las redes sociales. En el 2019, apenas unos meses antes se realizó el seminario conmemorativo por los 10 años de la MAV, en el cual la transformación digital y el contexto de crisis políticas que se vivía en la región, fueron ampliamente tematizados. Contábamos entonces con aprendizajes diversos sobre los usos de la digitalidad que ayudó a que nos adaptemos con facilidad al dictado de clase de forma remota y a continuar con los trabajos de investigación en curso y nuevos en desarrollo.

Aunque inicialmente hubo una reticencia de parte de los alumnos para matricularse en los cursos de prácticas de campo, pronto se reconoció la importancia de adaptar las herramientas de investigación a las condiciones del momento, y se retomaron las salidas de campo en modalidad virtual. Para ello fue decisivo el reconocimiento del auge de las tecnologías digitales y su incursión sin precedente en el quehacer cotidiano de los peruanos y los ciudadanos del mundo para lidiar con los retos materiales y emocionales que les planteaba la pandemia. En el contexto de la crisis política que se vivía en paralelo en el Perú y otros países de América Latina los medios digitales no solo funcionaron como un medio y soporte para lidiar con el aislamiento, sino que también sirvió para la acción pública y movilización política. En el mes de noviembre del 2020 el Perú vivió días de gran convulsión política con grandes movilizaciones en calles y plazas que también tomaron las redes sociales (ILIZARBE, 2022). Además de explorar las posibilidades de las tecnologías digitales como herramienta de investigación, primó el afán por asumirlas como el canal a través del cual era posible mantenerse conectado con los distintos grupos sociales que conforman la sociedad peruana.

Sin embargo, para problematizar los retos y las posibilidades de la antropología visual en tiempos de pandemia, también es necesario discutir qué es lo que ésta ha revelado acerca de las desigualdades estructurales que la rigen – por ejemplo, las brechas de acceso y literacidad digital – ya sea con respecto a las relaciones entre las escuelas de antropología en el país, y entre los antropólogos y los grupos e individuos que estudiamos.

## La creación de la MAV-PUCP y la institucionalización de la antropología visual

Aquellos trabajos de antropólogos que abordaron la imagen, el registro sonoro y la cultura material, ya sea como artefactos culturales, o como recursos para la investigación, pueden ser considerados como fundantes para el desarrollo de la antropología visual en el Perú. Uno de los primeros esfuerzos en esa dirección han sido los registros fotográfico y sonoro de Enrique Brüning en Lambayeque entre fines del siglo XIX e inicios del XX (SCHAEDL, 1988). Más adelante entre las décadas de los 1960 y 1980 del siglo pasado los antropólogos Oscar Núñez del Prado, Josafat Roel y César Vivanco documentaron la vida cotidiana y los repertorios culturales (rituales, danzas y tradición oral) de las poblaciones de las provincias de la selva y los andes del Cuzco, mientras que la colección del Instituto de Etnomusicología de la PUCP reúne registros de campo realizados entre los años 1985 y 2000. José Matos Mar llevó a cabo un registro fotográfico como parte de su investigación sobre la migración y la transformación de la ciudad de Lima, aunque éste recién fue reconocido como fuente para la investigación social a propósito de la exposición “Desborde popular. El Perú moderno de José Matos Mar” (2013). También se pueden mencionar los aportes de coleccionistas de arte popular como las hermanas Bustamante y Arturo Jiménez Borja, o de trajes regionales como Agripina Castro cuyos legados constituyen hoy importantes fuentes para el estudio de la cultura material de las distintas poblaciones del Perú.



Otros investigadores más bien se ocuparon de estudiar la producción de imágenes o arte popular en tanto formas de representación y materialidades que dan expresión y constituyen proceso de formación de comunidades y afirmación de identidades étnicas, así como de continuidad y resistencia cultural, y de memoria. Al respecto se pueden mencionar los trabajos de Ossio (2008) sobre las crónicas ilustradas; Cánepa (1998) sobre las máscaras de las danzas de la fiesta del Carmen en Paucartambo (Cusco); Ulfe (2011) sobre los retablos ayacuchanos; y Poole (2000) sobre ilustraciones y fotografías del siglo XIX e inicios del XX. En relación a la Amazonía se pueden mencionar, además de trabajos referidos al rol de la fotografía como dispositivo colonizador (LA SERNA, 2011; FLORES, 2011), aquellos que se ocupan de la visualidad y materialidad del arte y diseño (ILLIUS, 1992; BELAUNDE, 2009); las visiones chamánicas (CHAUMEIL, 1998) y el uso de los medios de comunicación (ESPINOSA, 1998).

Estos esfuerzos pioneros aunque dispersos se desarrollaron a la par de una serie de iniciativas en la PUCP en la década de los 1990, que propiciaron en su conjunto la necesidad de crear un programa de posgrado que sirviera al fortalecimiento de un área de estudios nuevo que girar en torno al problema de la imagen y la producción visual. En el contexto de la guerra interna entre el Estado y Sendero Luminoso, cuando no era posible hacer trabajo de campo, colegas y estudiantes del pregrado en antropología tomaron una serie de acciones intuyendo la necesidad de actualizar y renovar la antropología en el país. Se hacía urgente identificar nuevos enfoques para explicar lo que estaba ocurriendo y nuevas herramientas para vincularse con las diversas poblaciones del país. No solo se solicitó que se volviera a dictar el curso electivo de Antropología Visual, sino que se emprendieron una serie de proyectos de carácter interdisciplinar a través de los cuales, por un lado, se empezaron a tematizar asunto antes no contemplados por la antropología y las CCSS peruanas, como el arte, el mundo de lo afectivo, de lo sensorial y del humor; y por otro lado, se exploraron otras formas de crear y comunicar conocimiento a través del

video documental, exhibiciones y performances.<sup>9</sup> En estas iniciativas se conjugaron la reflexión académica, la creación artística y el activismo político en el contexto de un país convulsionado.

Este momento marcó en muchos sentidos el programa de la MAV que fue fundado en el 2009. Por ejemplo, en su currícula y en el formato de tesis, la propuesta se abrió más allá de lo visual, hacia el ámbito de lo sensorial y a la exploración metodológica en diálogo con otros campos como el arte. Desde un inicio el programa admite dos formatos de tesis entre los que los alumnos pueden elegir: (i) elaborar una tesis escrita – que en todos los casos debe estar acompañada de algún producto visual, sonoro o expositivo que se deriva del proceso de investigación–; o (ii) un producto fílmico que debe estar acompañado de un texto reflexivo sobre el proceso de producción en diálogo con la tradición del documental etnográfico. En aquel momento la propuesta fue innovadora en la universidad.

Si bien en la actualidad el Vicerrectorado de Investigación ofrece apoyos económicos y se reconoce la producción creativa, aún hay muchos retos de orden institucional para avanzar en formatos de investigación y difusión académica alternativos. Por ejemplo: (i) si bien en la tesis documental, lo que defiende el estudiante es principalmente el documental y no el texto escrito, la universidad ingresa en el repositorio digital de tesis el texto escrito; no hay pues un formato que otorgue al documental la condición de tesis; y (ii) en las evaluaciones anuales y la asignación de incentivos a colegas de las ciencias sociales, la producción documental, curatorial, o performativa no es reconocida; el reconocimiento de los investigadores en ciencias sociales está restringido a la publicación de artículos en revistas indexadas y libros, o a la participación en conferencias.

---

9 Por la conmemoración de los 10 años de creación de la MAV Gisela Cánepa, Giuliana Borea y Alonso Quinteros organizaron el Seminario Antropologías Visuales en Latinoamérica que pronto será publicado como libro por PUCP y FLACSO (2023).

A pesar de estas limitaciones, se puede afirmar que la conformación curricular y la naturaleza interdisciplinar del alumnado de la MAV, así como el hecho de contar con profesores provenientes de distintas disciplinas y experiencias profesionales ha dado lugar al desarrollo de iniciativas de exploración metodológica y de formatos comunicativos innovadores. En otras palabras, a través de la MAV, la antropología de la PUCP estuvo en capacidad de articular y dar sostenibilidad a nuevos enfoques, que a su vez fortalecieron otras propuestas en curso como los estudios de género, en auge desde la década de los 1990. Esto otorgó una renovada solidez temática, conceptual y metodológica a la antropología de la PUCP en el Perú. Además, dinamizó el contacto e intercambio con colegas extranjeros y particularmente de Latino America. El entorno e intercambio disciplinar que fomenta la universidad, el retorno al país de una nueva generación de docentes con posgrados en el extranjero, así como la reforma universitaria que promovía la apertura de programas de maestría, fueron todos aspectos que jugaron a favor del liderazgo que la antropología de la PUCP asumió en ese momento. Desde ese impulso se institucionalizó la antropología visual y se renovó la antropología peruana en general.

Al mismo tiempo, el proceso brevemente reseñado revela un conjunto de desigualdades y desconexiones de orden estructural e histórico entre las distintas escuelas de antropología del país, insertas en el orden centralista que rige la organización política, económica y cultural del Perú. En ese sentido argumentamos que lo que explica la ausencia de cursos o programas de posgrado en antropología visual en otras casas de estudio, no es la falta de interés e iniciativas por parte de docentes y alumnos, sino más bien las dificultades de orden institucional, presupuestal y de recursos humanos. Como veremos a continuación esas brechas se han perpetuado en el contexto de la pandemia.

## Educación superior en tiempos de pandemia: condiciones desiguales en el desarrollo de la antropología visual

El 12 de marzo del 2020 desde el Ministerio de Educación se emitió la resolución viceministerial 081-2020-MINEDU, como primera medida de vigilancia y que se acoge a los mandatos del Ministerio de Salud para la prevención de la transmisión del virus del covid-19 en escuelas, institutos técnicos y centros y universidades de educación superior. En aquella fecha, muchas universidades peruanas, públicas y privadas, aún no habían iniciado el año académico.<sup>10</sup> Algunas pocas (Universidad San Martín de Porres y Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas) estaban en su primera semana de clases. A los pocos días y luego que el presidente de Perú Martín Vizcarra declarara la emergencia sanitaria a nivel nacional el domingo 15 de marzo de 2020, se emitieron un conjunto de nuevas medidas, que servían de un lado, para declarar en emergencia al sector educación, y del otro lado, para prever un sistema de educación remota. Desde la Superintendencia Nacional de Educación Superior Universitaria (SUNEDU) se emitió la Resolución n° 039-2020-SUNEDU el 27 de marzo de 2020. Esta medida aprobaba el documento “Criterios para la supervisión de la adaptación de la educación no presencial con carácter excepcional de las asignaturas por parte de universidades y escuelas de posgrado como consecuencia de las medidas para prevenir y controlar el covid-19”. En este documento se diseñaron las medidas de adaptación a la no presencialidad de los servicios educativos encargando a las universidades a velar por un sistema de calidad al mismo tiempo que adaptar sus programas a las necesidades de la pandemia, esto es, a la virtualidad.

Como se reveló en muchos otros campos de la vida social, la pandemia afectó al país de manera desigual. La carrera de antropología

---

10 El Perú está ubicado en el hemisferio sur. El año académico va de marzo a diciembre, con semestres usualmente distribuidos, el primero desde mediados de marzo a mediados de julio y el segundo desde mediados de agosto a mediados de diciembre.

de la PUCP ya contaba con recursos y una infraestructura digital que la universidad le proveía y que actualizó y amplió para responder a las nuevas necesidades. Los diez años de funcionamiento de la MAV ya habían dado como resultado que en el pregrado y los posgrados la plana docente estuviera familiarizada con lo que se venía consolidando como la etnografía digital. Estas condiciones permitieron responder con rapidez a los retos del aislamiento social, e incluso capitalizarlos como oportunidad para ampliar y fortalecer el campo de la antropología digital. De acuerdo a los testimonios que pudimos recoger,<sup>11</sup> las otras escuelas de antropología tuvieron que lidiar con una precaria infraestructura digital, y la escasa formación y entrenamiento para enseñar e investigar de forma remota. Por ejemplo, en la MAV como en toda la universidad se inició el primer semestre del 2020 con apenas dos semana de retraso; se continuó con el programa de cursos; e incluso, para el segundo semestre de ese año se notó un mayor número de estudiantes de provincias y del extranjero que encontraron en el dictado de clases remoto una oportunidad de estudiar sin tener que mudarse de sus ciudades.

Pero esta no fue la misma situación para todas las universidades peruanas, así como pudimos corroborar a través de varios testimonios. Por el contrario, una profesora de la Universidad Nacional de la Amazonía peruana (UNAP) narró con suma preocupación los serios problemas de conectividad de su región (Loreto) y la forma cómo se responsabilizó a profesores de ser quiénes tenían que encargarse de conseguir los recursos tecnológicos para continuar con el dictado a pesar de su propia precariedad laboral y salarial. Otro docente de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga (UNSCH), nos refirió al retraso en el inicio de las clases en el 2020, al punto que se perdió el primer semestre de estudios, comenzando las clases a mediados de agosto del 2020. Si bien

---

11 Gracias al apoyo de la MAV pudimos contar con la asistencia de Andrea Mejía, quien realizó una serie de entrevistas a colegas de las escuelas de antropología del país sobre las condiciones desde las que se enfrentaron los retos educativos de la pandemia.

los profesores recibieron entrenamiento en el uso de recursos digitales como el *Meet* y el *Zoom* para las clases, esto no fue suficiente para lograr un alto desempeño debido a dos problemas. Por un lado, la poca destreza y literacidad digital, y por el otro, el desigual acceso a la conectividad y a recursos adecuados por parte de los estudiantes. Por ejemplo, en uno de los cursos de la UNAP solamente 4 estudiantes de 48 tenían computadoras para poder asistir a clase de forma virtual. La gran mayoría tuvo que recurrir a su teléfono celular con las respectivas limitaciones de uso de megas y acceso a internet. Muchos de ellos además tuvieron que retornar a sus comunidades, lo cual afectó aún más su acceso y conectividad. En otras palabras, el acceso restringido a las herramientas y recursos económicos y tecnológicos para el dictado de clases, la investigación y la posibilidad de continuar con los estudios en el contexto de la pandemia ha profundizado la brecha digital entre universidades como la PUCP, y las de las provincias del país.

En otro plano, las normativas emitidas desde el Ministerio de Educación que siguieron a pie juntillas las medidas de emergencia sanitaria centradas en el aislamiento, distanciamiento social y la cuarentena como formas de prevención, implican que cursos prácticos importantes no pudieran dictarse, restringiendo las posibilidades de realizar trabajo de campo. Por ejemplo, se restringió el dictado de cursos prácticos como los de Práctica de Campo y los de Proyecto de Trabajo de Campo y Trabajo de Campo conducentes a la realización de la tesis en el pregrado de antropología en la PUCP. Al respecto podemos señalar que los estudiantes que se quedaron o regresaron a sus comunidades de origen, pudieron realizar investigación *in situ*, como cuenta la profesora de la UNAP. Lo mismo sucedió con estudiantes de la PUCP que se quedaron durante el periodo inicial de cuarentena severa en los lugares donde estaban realizando sus investigaciones de tesis.

Si bien en el caso de la PUCP se contaba con la disposición y experticia de los docentes para proponer el dictado de los cursos de Prácticas de Campo en modalidad remota, éstos recién pudieron implementarse en

el segundo semestre, ya que los estudiantes se mostraron reticentes. Sus argumentos mostraron cómo ha calado el mito del trabajo de campo como ritual de iniciación y mito fundacional de la antropología. Las referencias al viaje o el desplazamiento hacia un lugar distinto del hogar, la imagen del antropólogo solitario a pesar que la antropología requiere de la colaboración con las personas que trabajamos, mostraron imágenes repetidas y discutidas ya en la Antropología.

Los profesores Cánepa y Espinosa, quienes rediseñaron los cursos de Prácticas de Campo en versión remota, sostuvieron una reunión con los estudiantes con el fin de señalar la importancia que en estos precisos momento de crisis cobraba la investigación a distancia como forma de mantenerse conectado con distintos grupos sociales, y de documentar las múltiples formas en que la éstos grupos hicieron uso de las redes sociales para enfrentar los retos de la pandemia. La investigación en el contexto de la pandemia y el recurso de los digital se presentaba como oportunidad para discutir la co-producción de imágenes, y ensayar formas de colaboración entre los sujetos sociales y los antropólogos.

Al mismo tiempo Ulfe reestructuró los cursos de Metodología para la investigación antropológica en el pregrado y posgrado en el primer semestre del 2020, con el fin de brindar herramientas de investigación remota y digital, al mismo tiempo. Además propuso a los estudiantes problematizar aquello que se tiene cerca como espacio y tema de investigación. Los jóvenes, aunque nativos digitales, tuvieron mayores reparos que los docentes en abocarse a la investigación remota. A pesar de la fluidez con la que se manejan cotidianamente en el uso de herramientas digitales y redes sociales, y en los constantes tránsitos entre los ámbitos offline y online, fue difícil hacerles ver la utilidad de éstas y del dominio que tenían de las mismas para adaptarlas al trabajo de campo. Como destaca Boellstorff (2016) hay relaciones ontológicas entre esos desplazamientos offline y online: la virtualidad no se opone a la presencialidad. Al contrario, se mostrarán “[...] distintas y nuevas formas de presencialidad que se expresan en continuidades y discontinuidades que comprenden

lugares, temporalidades y materialidades diversas” (ULFE *et al.*, 2022, p. 14). En este sentido, hacer etnografía digital exigió también desmontar formas establecidas en el quehacer etnográfico y fue un recurso que se utilizó para continuar haciendo investigación en tiempos de pandemia.

## La co-producción de imágenes: prácticas sociales y la antropología visual

Pensamos que para entender la antropología visual en el Perú, así como su real dimensión en relación al entramado social del cual emerge, y que es también su objeto de estudio, es necesario hacer una breve incursión en la producción social de imágenes, para entender sus dinámicas y las formas en que se entrelaza con el quehacer antropológico. Arraigada en la situación colonial y en el esfuerzo por avanzar en el proyecto nacional, ésta se desarrolla de la mano de repertorios orales, visuales y performativos que distintos actores individuales y colectivos han mantenido vigentes a lo largo de la historia. Estos han servido para hacer memoria y afirmar identidades, para dar expresión estética y material a la imaginación, la experiencia y las aspiraciones, y para documentar y reflexionar críticamente sobre acontecimientos de la vida cotidiana y colectiva. Como argumentamos a continuación, la reflexión y quehacer antropológicos en el Perú, profundamente comprometidos con las preguntas relativas a la condición colonial y al reconocimiento ciudadano, ha dado lugar al surgimiento de un antropología visual participe de la vitalidad poética y política de la producción histórica y contemporánea de imágenes. Es precisamente la configuración mutua entre la producción social de imágenes y la antropología visual lo que nos ayuda a entender las respuestas diligentes de la antropología visual peruana a los retos, tanto del giro digital que ha marcado las últimas dos décadas, así como a la coyuntura de la pandemia de la covid-19.

Siguiendo el argumento según el cual las Crónicas, en particular aquellas donde autores mestizos como Guaman Poma de Ayala, en el



siglo XVII, hacían esfuerzos por traducir las prácticas y creencias de la sociedad andina a las audiencias coloniales asentadas ya sea en América o en Europa (DEGREGORI, 2000), se podría afirmar que la *Primera Nueva Crónica y Buen Gobierno*, constituye uno de los primeros experimentos por utilizar las imágenes para hacer argumentos antropológicos. Inscrita en la tradición europea de textos ilustrados de aquella época, esta crónica, sin embargo, combina imagen y texto de formas novedosas recogiendo principios de la gramática quechua y de la cosmovisión andina (OSSIO, 2008). En tal sentido se trata de una obra que no sólo documentó la realidad de la época, sino que es una propuesta interpretativa y esfuerzo por producir conocimiento nuevo para hacerlo accesible a distintas audiencias y de esa manera intervenir en el orden de las cosas.

El caso de la Crónica de Guamán Poma es además interesante si se toma en cuenta la vigencia que ésta tiene en el presente. Mencionamos tres iteraciones contemporáneas. La primera es el libro ilustrado *Nueva Crónica del Perú Siglo XX* (2000), escrito por el psicólogo social Santiago Forns, el historiador Pablo Macera, e ilustrado por Miguel Vidal, que publicó el Fondo Editorial del Congreso del Perú. Los autores se inspiraron en la impronta de la obra de Guaman Poma y hacen uso de las imágenes y el estilo gráfico de la misma con el objetivo de presentar una crónica de su propio tiempo. Tiempo en el cual se había iniciado la pacificación del país después de dos décadas de crisis económica y violencia política. El libro se considera “[...] quizá el mayor y más completo comprendido etnográfico de la vida peruana contemporánea” (HILDEBRANDT, 2000, p.21).<sup>12</sup>

La segunda iteración se encuentra en un grupo de tablas de Sarhua –expresión tradicional del departamento de Ayacucho– elocuentes sobre las normas y principios morales de las relaciones de parejas. Luis Millones y Mary Lousie Pratt (1989) argumentan que estos trabajos se inscriben dentro de una trayectoria que los conecta con la obra de Guamán Poma

---

12 Conf. *Presentación de la Nueva crónica del Perú Siglo XX*.

de Ayala, al combinar el texto y las imágenes de acuerdo que responden a principios gramaticales y visuales propios de la oralidad y el pensamiento andinos. De este modo, las tablas de Sarhua funcionan como recursos pedagógicos y crónicas de su tiempo. Finalmente, el antropólogo Edilberto Jiménez (2021) publica *Nuevo coronavirus y buen gobierno. Memorias de la Pandemia de COVID-19 en Perú* en donde documenta a través de ilustraciones y breves textos las escenas de la crisis sanitaria de la que fue testigo en sus recorridos por las calles de varios distritos de Lima y Ayacucho.

En este punto queremos referirnos también a los usos contemporáneos que actores locales hacen de crónicas ilustradas y de fotografías etnográficas. Cánepa (2016) ha analizado páginas de Facebook administradas por maestros de escuela, periodistas o gestores culturales de la Región Lambayeque donde se ponen en circulación las acuarelas del códice del Obispo Martínez de Compañón del siglo XVIII que documentan entre otras cosas la música y la danza de lo que fue la Diócesis de Trujillo. La lámina que ilustra la Danza de los Diablos, en particular, es invocada como antecedente de la Danza de los Diablicos documentada fotográficamente a inicios del siglo XX por el alemán Heinz Heinrich Brüning, con el fin de hacer memoria así como para articular argumentos de identidad. La circulación de estas imágenes en las redes sociales compromete además un conjunto de prácticas archivísticas y curatoriales cotidianas, a través de las cuales se construye nuevo conocimiento en diálogo con procesos de revitalización cultural y de patrimonialización.

El entrelazamiento entre la producción etnográfica de imágenes, su apropiación e iteración por parte de diversos actores sociales, y el estudio antropológico de tales procesos también se observa en la innovación de las tablas de Sarhua. Al igual que los retablos ayacuchanos (ULFE, 2011), inicialmente de uso ritual, las tablas son la materialización a la vez que constituyen los diálogos entre artesanos, coleccionistas, y antropólogos. En otras palabras, se puede argumentar que los artesanos son etnógrafos y antropólogos de su tiempo al documentar e interpretar

los acontecimientos sociales que les toca vivir para transmitirlos a sus propias comunidades, así como a nuevos públicos. Ellos además actúan como traductores culturales, al llevar el lenguaje y los discursos antropológicos a los campos del arte y el consumo cultural.

La tendencia innovadora del arte popular ha seguido vigente hasta el presente respondiendo a nuevas coyunturas y estableciendo diálogos y redes con viejos y nuevos actores<sup>13</sup>. Por ejemplo, en el contexto de las políticas de la memoria, los hechos y la experiencia colectiva e individual de la violencia fueron documentados y expresados a través de la materialidad y simbología de los lenguajes audiovisuales. En muchos casos, han sido el arte, la literatura, el cine, la música las vías y los campos donde se ha dado cuenta y reflexionado sobre la violencia (MILTON, 2018; ULFE, 2011). Paralelamente, colegas como Edilberto Jiménez (2020), radicado entre Lima y Ayacucho y testigo de la violencia que se vivía en ese entonces, recurrió a la creación de imágenes para documentar y acompañar los testimonios orales de los afectados. Estos testimonios visuales y materiales fueron luego utilizados en el marco de las disputas por las memorias sobre la violencia que se dieron después del fin de la guerra. También, los cines regionales, y nuevas propuestas de cine documental y de ficción se ocuparon de los años de violencia (QUINTEROS, 2011; CASTRO PÉREZ, 2016), aunque tematizaron también los dilemas de la vida cotidiana, la migración, y la reivindicación de las lenguas.

En la última década, nuevas agendas tomaron protagonismo. Por ejemplo, la artista y activista Violeta Quispe ha innovado el arte de las tablas de sarhua para dejar testimonio y tematizar la lucha contra la violencia de género. En el contexto más reciente de las celebraciones por el Bicentenario de la Independencia y las crisis política y sanitaria nos atrevemos a afirmar que las reflexiones más reveladoras sobre el

---

13 Al respecto se puede consultar la exposición virtual *Bicentenario, crisis y creación*, disponible en: <https://www.bicentenarioicrisisycreacion.pe>.

Perú como nación, y sobre las frustraciones y aspiraciones ciudadanas, han sido hechas desde el testimonio, la crónica, la ficción, el teatro y la protesta callejera. Estas se han traducido en piezas de arte, exposiciones, producciones fílmicas, performances y protestas callejeras, como las obras “Jóvenes del Bicentenario” y “Éxodo” del ceramista originario de Quinua (Ayacucho), Leonidas Orellana que dan testimonio de las protestas callejeras de noviembre del 2020m y de los efectos económicos y sociales de la pandemia por la covid-19.

A lo largo de las distintas coyunturas brevemente mencionadas, la producción de estos repertorios expresivos y estéticos, no solo ha significado su innovación sino también su posicionamiento como formas legítimas de conocimiento y de acción política. Este esfuerzo llevado a cabo por artistas, promotores y gestores culturales, activistas y académicos, ha implicado en muchos casos el trabajo colaborativo y la activación de redes y la solidaridad. Para los antropólogos visuales en el Perú en particular este espacio de trabajo ha significado la posibilidad de entrar en conversación con diversidad de otros actores productores de conocimiento, así como públicos no académicos. Este diálogo enriquece el quehacer de la disciplina al confrontarnos con otras voces y epistemologías comprometidas con otras formas de producir conocimiento social, y otras narrativas y agendas para pensar el país. Esto invita a una reflexión que problematice las desigualdades y formas de exclusión atravesadas por variables de clase, raza, género y generación que se manifiestan en el campo de la producción de conocimiento; y a la vez abren el camino al descentramiento de la hegemonía del conocimiento letrado. Identificamos aquí una ruta de exploración que marca la agenda de la antropología visual a futuro.

La tendencia innovadora de las manifestaciones de cultura visual, sonora, y material no es ajena a la instalación de lógicas propias del neoliberalismo que se asume de forma sistémica y legitimada alcanzando todos los niveles de la vida social y subjetiva a partir de la década de los 1990 del siglo pasado (CÁNEPA, 2020). En la medida en que éstas también

responden a los mandatos del emprendimiento, las expresiones visuales y escénicas son objeto de otras múltiples mediaciones a través de las cuales pasan a circular como mercancías en el mercado turísticos y del arte utilitario o como *commodity signs* (KANEVA, 2018) en las redes sociales. En esta línea de reflexión podemos hacer referencia, por ejemplo, a la inscripción de las ilustraciones de Guaman Poma, en distintos soportes como afiches, tazas y polos, y memes.

Los ejemplos son múltiples y refieren a los tránsitos complejos, y no sin tensiones, de una diversidad de éstas expresiones, no solo entre el arte, la antropología y el activismo, sino también entre éstos y el mercado. Un ejemplo emblemático de tales procesos es la pollera de la mujer indígena campesina y de la mestiza de las ciudades andinas. Convertidas por sus usuarias en índice de resistencia y reivindicación identitaria y de género, además es tematizada en esos términos por investigadores, teatreros y activistas cuando las re-contextualizan en publicaciones científicas, escenarios o marchas callejeras. Al mismo tiempo, y fundada en argumentos reivindicativos que se entrelazan con estrategias de marketing, las polleras han pasado también a ser objeto de diseño en el mundo de la moda. Durante la pandemia, y con el afán de contrarrestar la paralización del mercado turístico, se produjeron mascarillas adornadas con iconografías y técnicas tradicionales propias de las distintas regiones del Perú. De este modo, sirvieron al cuidado de la salud propia y del entorno, a la necesidad de tener un ingreso, y a la expresión de solidaridad, empatía y reciprocidad. El uso de las redes sociales para vender estos y otros productos, y la creación de tiendas virtuales que ya habían evidenciado su importancia antes de la pandemia se convirtieron en una herramienta de sobrevivencia y consolidaron la figura del creador como emprendedor digital. Tales procesos plantean para los antropólogos visuales la necesidad de problematizar la producción de conocimiento y el trabajo colaborativo con distintos actores a la luz de las aspiraciones de reconocimiento ciudadano, así como de realización personal y colectiva

que todos buscamos alcanzar en el difícil camino de la precarización y las crisis estructurales que el régimen neoliberal ha instalado.

Podemos seguir expandiendo la comprensión de la antropología visual peruana inserta en una genealogía que evidencia una larga tradición de iteraciones de imágenes, sonidos, puesta en escena y cultura material, así como de complejos vínculos entre la palabra escrita, las imágenes y los sonidos. A partir de la discusión hasta aquí planteada podemos anotar que la producción social de imágenes y sus múltiples iteraciones no solo son objeto de remediaciones analógicas, sino también de remediaciones digitales que responden a los principios que rigen la producción y consumo, así como a las sociabilidades propias de las tecnologías digitales y los medios sociales (CÁNEPA; ULFE, 2014).

## La antropología visual peruana en el contexto de la transformación digital y de la pandemia

A continuación presentamos una pequeña selección de investigaciones hechas por docentes, alumnos y tesis de la MAV y del Grupo de Investigación en Antropología Visual (GIAV) que se han desarrollado recientemente en el contexto de la transformación digital y de la pandemia que hacen uso de sus recursos. Aunque no es una lista exhaustiva, consideramos que estos trabajos son representativos de algunos de los retos y agendas de investigación que debe abordar la antropología visual peruana. A modo de viñetas reseñamos estudios de caso de Marco Antonio Vidal Alegre (2017); el proyecto *Paisajes Sonoros Compartidos* (BARRETO, CANEPA, KUMMELS & MARADIEGUE, 2023); Tafur y Mejía (Apud ULFE & VERGARA, 2022, p.31), Mercedes Figueroa (2012) – tesis doctoral<sup>14</sup>; Antonella Zumaita (2020); Ulfe, Vergara y Romo (2020, 2021); Ulfe y Vergara (2021).

---

14 Su tesis puede revisarse en este link: <http://hdl.handle.net/20.500.12404/15529>

## El uso de recursos audiovisuales para comprender entornos digitales: el caso de *Pokemon go*

En la tesis *Pokemon go: realidad y fantasía en la construcción social de la realidad aumentada*, Marco Antonio Vidal Alegre (2017) diseñó a modo de un para-sitio una intervención en el juego, que consistió en poner el propio juego en escena. Para ello comprometió a dos grupos de jugadores que coincidieron en el mismo lugar a donde el juego los había dirigido. Un jugador de cada equipo llevaba una cámara Go-Pro que permitió hacer un registro desde la perspectiva de los participantes, y una tercera cámara utilizada por el Vidal sirvió para un registro panorámico de los acontecimientos. Con el fin de recoger múltiples perspectivas y a hacer un seguimiento a los actores en su despliegue físico (off-line) como virtual (on-line), esta intervención metodológica se diseñó en correspondencia con la naturaleza híbrida del mismo juego.

## La elicitación de fotografías y la activación de prácticas archivísticas como co-producción de conocimiento: el caso de Paisajes *Sonoros Compartidos*

En las sesiones de foto elicitación de la colección fotográfica del IDE-PUCP sobre la danza de los diablicos de Tucume en Lambayeque<sup>15</sup>, los entrevistados no solo responden narrando sus memorias, sino que además comparten sus propias fotografías guardadas en formatos analógicos en sus casas o en formatos digitales en sus celulares, sino que además se incorporan para marcar los pasos, indicar las posturas del torso o los movimientos de brazos

---

15 Éstas se vienen realizando en el marco del proyecto binacional entre las universidades Libre de Berlín y la Pontificia Universidad Católica del Perú, Paisajes Sonoros Compartidos: revitalización musical y políticas de identidad en el Perú, que cuenta con el auspicio de la DFG, disponible en: <https://www.shared-soundscapes.net/en/index.html>. El estudio aquí referido corresponde a uno de los dos estudios de caso que conforman el proyecto.

y cabeza de la danza. Mientras que el equipo del proyecto a cargo del caso de la costa conformado por Gisela Cánepa y Walther Maradiegue comparte materiales de archivo en formatos impresos o digitales con el propósito de activar el archivo, los danzantes y conocedores de la danza activan sus propios archivos (sus fotografías y sus cuerpo en movimiento). En este intercambio, se da un aprendizaje mutuo en relación a diversas prácticas archivísticas que refieren a formas institucionales y cotidianas de producir y transmitir conocimiento, y al cuerpo como archivo y repertorio a la vez. La constatación en el campo de que el acceso desigual al recurso fotográfico (analógico y digital), y las experticias archivísticas diferenciadas crean relaciones desiguales entre los actores involucrados, así como brechas en la capacidad de apropiación de la colección del IDE. Esta investigación invita a discutir las negociaciones y desigualdades que se ven implicadas en la co-producción de conocimiento.

Crear de forma colaborativa un archivo digital sobre experiencias en torno al encierro en la pandemia: el caso de *Retratos de Cuarentena*

Una estudiante de pregrado en Antropología y otra de la MAV – ambas miembro del Grupo de Investigación en Antropología Visual (GIAV) – crearon una página en Instagram para hacer registros fotográficos de forma colaborativa sobre cómo se vivía el periodo de cuarentena y aislamiento social severo durante los primeros meses de la pandemia. Entre marzo y junio de 2020, Paula Tafur y Andrea Mejía iniciaron una etnografía remota y colaborativa que involucró la participación activa de quienes le daban like a la página en Instagram<sup>16</sup>. Como investigadoras y participantes al mismo tiempo, convocaron, almacenaron y difundieron a través de Instagram los relatos fotográficos de quienes se convirtieron en colaboradores

---

16 Se puede revisar la experiencia en este link: <https://www.instagram.com/retratosde-cuarentena/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>. Un resumen está en Ulfe et al., 2022, p. 31.



del proyecto. La interactividad de la plataforma permitió organizar su participación a través de distintas técnicas como foto elicitación, foto o video testimoniales, y photovoice. Posteriormente, los materiales obtenidos eran publicados a través de un post acompañado por un relato y la firma del o la participante. Se conformó así un archivo digital en tiempo real donde los/las participantes reaccionaban, comentaban, compartían y guardaban los posts, dando paso a la conformación de una comunidad virtual. En este proyecto el trabajo de campo se diseñó en términos dialógicos, descentrando la figura del investigador para dar paso a la posibilidad de producir conocimiento de forma colaborativa. Además, pone de manifiesto los tránsitos entre estar dentro y fuera del campo, y entre observar y participar, que la tecnología digital facilita.

El uso de recursos digitales y la mediación de las relaciones de campo: los casos de los álbumes fotográficos de familiares de desaparecidos y de las *memorias y discursos institucionales sobre la participación de la policía y el Ejército durante el conflicto armado interno en el Perú*

El estudio de Mercedes Figueroa (2012) con familiares de jóvenes desaparecidos en el contexto del conflicto armado interno es ilustrativo al respecto. Atendiendo al pedido de una de sus colaboradoras de digitalizar una fotografía de su archivo fotográfico familiar que estaba muy deteriorada, Figueroa encuentra que posteriormente la familia incluyó esta fotografía entre las que solía usar para su difusión en redes sociales como parte de su activismo por los derechos humanos. Por un lado, la digitalización de la fotografía, enmarcada en el régimen de intercambio recíproco que Figueroa estableció con los familiares de los desaparecidos, así como en el activismo de las familias de desaparecidos, redefinió los parámetros del campo de estudio en un doble sentido. Mientras que el campo se amplió hacia la red de agentes activistas de los derechos humanos, permitiendo un mapeo más acucioso de las rutas que siguen las fotografías familiares que se encontraba

analizando, entre la privacidad del álbum familiar y la publicidad de las plataformas digitales, Figueroa pasó a constituirse en una agencia más de esa red. Vale la pena resaltar que tal ampliación del campo implicó una cadena de acciones donde se combinan técnicas etnográficas y activismo mediados por el acto de entrega física de una fotografía deteriorada, y su posterior digitalización y publicación en medios sociales. En una investigación en curso titulada *Memorias y discursos institucionales sobre la participación de la policía y el Ejército durante el conflicto armado interno en el Perú* para su tesis doctoral, Figueroa trabaja con familiares de policías muertos en el contexto del conflicto armado interno, Figueroa recurre a las videollamadas para contrarrestar la distancia social impuesta durante la pandemia por el covid-19 (ULFE *et al.*, 2022, p. 18). Los registros audiovisuales sincrónicos, el intercambio de fotos y las capturas de pantalla evidenciaron a través de su rostro y su voz, su presencia en el campo. Encontrarse consigo misma en el campo colocó en el centro de la investigación preguntas relativas a la naturaleza de su intervención en el campo, al tema de los derechos de propiedad y decisión sobre la imagen, y a las implicancias éticas del uso de los registros, preguntas que requieren de respuesta contextuales y relacionales.

El uso de recursos digitales para documentar y reflexionar sobre las estrategias de análisis: el caso del facebook  
*Huantina Lúcumá*

Antonella Zumaita desarrolló un producto visual, que denominó *Bitácora etnográfica*<sup>17</sup> en el cual ilustra y discute de manera pedagógica y reflexiva el proceso de recojo, sistematización y análisis de los datos reunidos en el marco de su tesis sobre la página de Facebook Huantina Lúcumá (2020), donde la elite local del distrito de Huanta en Ayacucho-Perú labora

---

17 El producto se encuentra en [https://issuu.com/antozum/docs/bitacora-etnografica-baja\\_zumaita-antonella](https://issuu.com/antozum/docs/bitacora-etnografica-baja_zumaita-antonella)

argumentos de identidad y narrativas de nostalgia sobre un pasado mejor. El formato visual elegido para ilustrar y reflexionar sobre el proceso de análisis de los datos muestra las capturas de pantalla de los posts (fotografías y comentarios) seleccionados que la investigadora imprimió, las anotaciones y post-its con las que intervino tales impresiones para hacer sentido de la información, y el uso de colores para ordenar y clasificar la data. De este modo se explicita la dimensión artesanal y por lo tanto material y sensorial del proceso de producción de conocimiento, así como sus mediaciones analógicas y digitales. Las posibilidades que ofrecen recursos digitales como la plataforma ISSU utilizada por Zumaita contribuyen a visibilizar el hecho que el conocimiento implica siempre una forma particular y arbitraria de intervenir el flujo de los acontecimientos sociales y del propio proceso de análisis de datos. La visualidad de la *Bitácora etnográfica* además trae a colación la dimensión estética del análisis etnográfico y la posibilidad del antropólogo visual de expandir su práctica hacia el ámbito del arte.

Trabajar de forma colaborativa en hacer una serie de *podcasts*: el caso de *Nuestras historias desde Cuninico*

En el contexto de la pandemia por el covid-19 el equipo de investigación dirigido por Maria Eugenia Ulfe (ULFE; VERGARA; ROMO, 2020, 2021; ULFE; VERGARA, 2021) en el Bajo Marañón, en la Amazonía peruana, recurrió a WhatsApp, Facebook Messenger y también a llamadas telefónicas para poder continuar en contacto con los integrantes de la comunidad Kukama Kukamiria de Cuninico. Si bien la investigación trata de la relación de la comunidad con el Estado peruano a propósito de derrames de petróleo, la coyuntura impuso prioridades como estar conectados con las personas, recoger información de lo que estaba ocurriendo y responder a la expectativa de la población de dar testimonio de sus esfuerzos por sobrevivir durante la pandemia. Con ese fin se produjo una serie de *podcasts* que se difunden a través de *soundcloud*. A decir del equipo, estos recursos son tanto una técnica de campo como un producto

de investigación que permitieron colocar la voz de los sujetos en el centro. Los *podcasts* encontraron sentido localmente en la medida que sintonizaba con un recurso analógico como la radio, principal medio de comunicación entre las comunidades; mientras que su realización fue únicamente posible porque los interlocutores en el campo contaban con conexión a internet y han desarrollado ciertas experticias como por ejemplo el uso de Messenger Room que enseñaron a las investigadoras. Esta experiencia plantea preguntas acerca de las metodologías digitales y las brechas de acceso y manejo de estas tecnologías.

### A modo de conclusión: hibridez y la co-producción de conocimiento

A partir de los ejemplos reseñados nos gustaría compartir algunas reflexiones con miras a proponer una hoja de ruta para la antropología visual peruana e invitar al diálogo con otras antropologías visuales en Latinoamérica.

En primera instancia, argumentamos que la configuración mutua entre antropología visual y producción social de imágenes, no solo ocurre en el ámbito de la producción, circulación y consumo de imágenes sino además en la situación de campo mediada por la materialidad y sensorialidad de los cuerpos presentes, así como por entornos digitales que hacen posible la presencialidad remota. Reconocemos en ello el tránsito fluido entre distintos ámbitos de la práctica social, entre presencias corporales, analógicas y digitales, y entre epistemologías y formas de conocer distintas, que identificamos como formas híbridas que la antropología visual deben incorporar en la práctica etnográfica, y en las formas de producción y difusión del conocimiento. Se trata de aprender a contemplar la idea de hibridez haciendo uso de recursos escénicos, analógicos y digitales sopesando las condiciones y requerimientos metodológicos, culturales y políticos de contextos sociohistóricos específicos. Para lograrlo se puede echar mano a recursos y técnicas que

vienen siendo desarrollados desde la práctica etnográfica, como a los que son propuestos o utilizados por los actores sociales mismos en su quehacer cotidiano. Lo último está en línea con lo que argumenta Hine (2004, p. 17) cuando señala que hay que estar atentos a los “[...] sentido(s) enriquecido(s) de los significados que va adquiriendo la tecnología en las culturas que la alojan o que se conforman gracias a ella”.

Los recursos digitales como dispositivos de conectividad e interactividad intensifican el continuum entre el campo, el despacho, y el aula de clase. Es así que la herramienta metodológica y analítica se convierte en producto que puede retornar al campo o circular entre otros públicos, ya sea como forma de devolución a la actores investigados, como recurso pedagógico o como estrategia metodológica para generar nueva data y, por lo tanto nuevo conocimiento en la lógica que Adolfo Estalella (2014, p. 17) define como una “colaboración recursiva”. Por su puesto que el contexto de la pandemia por el covid-19 ha intensificado aún más el uso de los recursos digitales. En esta línea de reflexión afirmamos que la antropología visual peruana se viene configurando como una antropología inscrita en y a la vez emergentes de la situación de campo, así como de las prácticas y experiencias asociadas a ella.

Adicionalmente, entendemos que la incorporación de prácticas híbridas es una invitación a contemplar la posibilidad de poner en diálogo epistemologías distintas y explorar nuevas formas de producción de conocimiento y de autoría. Esto cobra especial importancia en contextos de dominación colonial en la cual se han desterrado, invisibilizado y desconocidos otras formas de conocer y configurar el mundo. Encontramos aquí una posibilidad de descolonizar el saber antropológico que pasa por tomar en cuenta que la co-producción de conocimiento ocurre en lo que Pratt (1991) ha denominado *contact zone*. Por lo tanto, es necesario también problematizar las desigualdades y formas de exclusión prevalentes en la sociedad peruana que se han hecho más que evidentes en el contexto de la pandemia y la crisis que atraviesa el país.

La reflexividad como punto de enunciación y también forma a través de la cual se gestan las relaciones sociales entre los participantes en una investigación, es indispensable para pensar en las relaciones de poder y desigualdad que pueden emerger. En la medida en que la incorporación de recursos digitales en la práctica etnográfica lleva la impronta de una mayor democratización del conocimiento, prestar atención a las brechas digitales se hace mandatorio. La colaboración entre sujetos sociales e investigadores, que desestabiliza la dicotomía investigador/sujeto de estudio, y el acceso y apropiación de las comunidades estudiadas de los hallazgos y productos de investigación, están sujetos tanto al acceso al internet como al dominio de experticias propias de la literacidad digital – tan centrales para la conectividad e interactividad. Al momento de incorporar recursos digitales en la práctica etnográfica colaborativa o para difundir hallazgos de investigación, es central prestar atención a las condiciones estructurales que moldean la producción, circulación y apropiación de conocimiento. La problematización de estas condiciones es central para evaluar y responder los riesgos de, paradójicamente, reproducir o incluso crear nuevas desigualdades.

En línea con lo anterior, se requiere de una disposición reflexiva para no caer en sofisticaciones teóricas y metodológicas que fetichizen los recursos tecnológicos o que privilegien los mandatos de experimentación e innovación académicos por encima de las condiciones materiales y las aspiraciones de los sujetos de investigación. Siguiendo a Gómez Cruz (2022, p. 221) se trata más bien de la “[...] refundación de una imaginación e independencia centrados en utilizar a las tecnologías para el bien colectivo. Es decir, generar una tecnología *de la liberación*”. Por un lado, eso significa reconocer el lugar de enunciación del investigador y su relación compleja con los sujetos de estudio, así como el carácter artesanal e híbrido de la etnografía. Por el otro, las propuestas desde la antropología visual no deben restringirse a intereses puramente académicos, sino que deben estar en conversación con procesos sociales cotidianos. La antropología visual debe procurar ir más allá de los mandatos

contemporáneos de experimentación e innovación, para desarrollar propuestas que emerjan de la situación de campo y que promuevan la conversación y colaboración con los actores locales mismos, sus agendas y aspiraciones en diálogo constante con los momentos históricos.

Finalmente, y no menos importante, hay una dimensión ética que no puede quedar fuera de la reflexión. Por ejemplo, ¿quién tiene el derecho de propiedad y decisión sobre los materiales de archivo producidos cotidianamente a través de dispositivos como el celular, y que se difunden en tiempo real a través de los medios sociales?; ¿en qué términos podemos hacer uso de esos materiales?; ¿las políticas de “acceso abierto” de publicaciones académicas están tomando en cuenta el origen de estos archivos digitales, los derechos de las personas retratadas, o lo cambiante que pueden ser los criterios de los sujetos para otorgar acceso a materiales de su autoría o que los retratan? ¿Quiénes quedan invisibles en estas dinámicas interactividad digital? ¿Cómo acceder a quienes no son “nativos digitales” o utilizan tecnologías digitales y sociales? La apuesta de la antropología visual por formas de producción y acceso al conocimiento más igualitarias no es un resultado que emerja de forma mecánica, sino que depende del sentido y valor que distintos actores les asignen, de las interacciones que hacen posibles, y de las condiciones estructurales en las que se produce, circula y se hace uso del conocimiento.

## Referencias

HIDALGO AMAT Y LEÓN, Rodrigo Hidalgo. *Desarrollo de videojuegos en Perú: reinterpretación del conocimiento y construcción de medios interactivos en la periferia*. 2019. Tesis (Maestría en Antropología Visual), Escuela de Posgrado, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2019.

APPADURAI, Arjun. *La modernidad desbordada*. Dimensiones culturales de la globalización. Montevideo: Trilce, 2001.

ARDÉVOL, Elisenda; BERTRÁN, Marta; CALLÉN, Blanca; PÉREZ, Carmen. Etnografía virtualizada: la observación participante y la entrevista semiestructurada en línea. *Athenea Digital*, v. 3, p. 1-21, 2003.

BARRETO, Rocío., CÁNEPA, Gisela., KUMMELS, Ingrid., & MARADIEGUE, Wather. Shared soundscapes: The (re) activation of an institutional and individual archive of Peruvian music and dance. *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, 28(3), 206-218. <https://doi.org/10.1111/jlca.12680>. 2023

BELAUNDE, Luisa Elvira. *Kené: arte, ciencia y tradición y diseño*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 2009.

BOELLSTORFF, Tom. For whom the ontology turns. Theorizing the digital real. *Current Anthropology*, v. 57, n. 4, p. 387-407, 2016.

CÁCERES, Bernardo. *Comunicación y sociedad en el Perú*. 1989. Tesis (Bachillerato en Antropología), Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1989.

CÁNEPA, Gisela. *Máscara, transformación e identidad en los Andes: la fiesta de la Virgen del Carmen Paucartambo-Cuzco*. Lima: Fondo Editorial - PUCP, 1998.

CÁNEPA, Gisela. Unfixed Images. Circulation and New Uses of Heinrich Brüning's Photographic Collection. In: CÁNEPA, Gisela; KUMMELS, Ingrid (ed.). *Photography in Latin America*. Images and Identities Across Time and Space. Bielefeld: Transcript Verlag, 2016.

CÁNEPA, Gisela. El neoliberalismo como régimen cultural: gubernamentalidad y ciudadanías performativas. In: CÁNEPA, Gisela; LAMAS, Leonor (ed.). *Épicas del neoliberalismo: subjetividades emprendedoras y ciudadanías precarias en el Perú*. Lima: CISEPA-PUCP, 2020. p. 59-128.

CÁNEPA, Gisela; BOREA, Giuliana; QUINTEROS, Alonso.; Introducción: ¿Hay una Antropología Visual Latinoamericana?. In: CÁNEPA, Gisela; BOREA, Giuliana QUINTEROS, Alonso. (ed.). *Antropologías Visuales Latinoamericanas: Genealogías, Investigación y Enseñanza*. Quito: FLACSO-PUCP, 2024(en prensa). p. 59-128.



CÁNEPA, Gisela; ULFE, María Eugenia. Performatividades contemporáneas y el imperativo de la participación en las tecnologías digitales. *Anthropologica* [online], v. 32, n. 33, p. 67-86, 2014.

CASTRO PÉREZ, Raúl. Cuentos de la Cripta. Filmes de horror y crisis social en los Andes. *Revista Chilena de Antropología Visual*, n. 27, p. 1-22, jul. 2016.

CHAUMEIL, Jean-Pierre. *Ver, saber, poder: chamanismo de los yagua de la Amazonía peruana*. Lima: IFEA/CAAAP/CAEA-CONICET, 1998.

CORREA, Norma. *Asháninka online*. ¿Nuevas tecnologías, nuevas identidades, nuevos liderazgos? Una aproximación antropológica a la relación de la comunidad indígena asháninka Marankiari Bajo con las tecnologías de la información y la comunicación. 2006. Tesis (Licenciatura en Antropología), Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.

DEGREGORI, Carlos Iván. Panorama de la antropología en el Perú del estudio del otro a la construcción de un nosotros diverso. In: DEGREGORI, Carlos Iván (ed.). *No hay país más diverso: compendio de antropología peruana*. Lima: IEP, 2000. p.20-73.

ESPINOSA, Oscar. Los pueblos indígenas de la Amazonía peruana y el uso político de los medios de comunicación. *América Latina Hoy*, v. 19, p. 91-100, 1998.

ESTALELLA, Adolfo, 2014. La apertura del archivo etnográfico. In: Anales del Museo Nacional de Antropología XVI (2014). Madrid, España: Págs. 10-27

FIGUEROA, Mercedes. “*Fue así como se fue*”. Álbum fotográfico familiar como espacio para representar y reconocer a las víctimas de la violencia en el Perú. 2012. Tesis. (Maestría en Antropología Visual), Escuela de Graduados, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006. Disponible en: <http://hdl.handle.net/20.500.12404/15529>. Acceso en: 7 jun. 2022.

FLORES, Rosário. Etnografía visual y colonización cauchera. In: CÁNEPA, Gisela (ed.). *Imaginación visual y cultura en el Perú*. Lima: PUCP, 2011. p. 197-209.

FORNS, Santiago; MACERA, Pablo. *Nueva Crónica del Perú Siglo XX*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2000.

GÓMEZ CRUZ, Edgar. *Tecnologías Vitales*. Pensar las culturas digitales desde Latinoamérica. México: Puertabierta Editores, 2022.

GUPTA, Akhil; FERGUSON, James. Discipline and practice. “The field” as site, method, and location in Anthropology. In: GUPTA, Akhil; FERGUSON, James (ed.). *Anthropological Locations*. Boundaries and Ground of a Field Science. Berkeley: University of California Press, 1997. p. 1-46.

HILDEBRANDT, Martha. *Presentación de la Nueva crónica del Perú siglo XX*. Lima: Biblioteca del Congreso del Perú, 2000.

HINE, Christine. *Etnografía digital*. Barcelona: Editorial UOC, 2004.

HUERTA MERCADO, Victor Alexander. *Un comercial... y regreso: percepción del mundo desde la perspectiva de los asistentes al programa “Trampolín a la fama”*. 1999. Tesis (Licenciatura en Antropología), Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1999.

ILIZARBE, Carmen. *La democracia y la calle*. Protestas y contrahegemonía en el Perú. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2022.

ILLIUS, Bruno. Traditionelle und kommerzielle Kunst: Die Shipibo-Conibo. En: LUNA, Carmen (ed.). *Volkskunst aus Perú*. Freiburg: Stadt Freiburg, 1992. p. 32-43.

JIMÉNEZ, Ediberto. *Chungui, violencia y trazos de memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2020.

JIMÉNEZ, Ediberto. *Nuevo coronavirus y buen gobierno*. Memorias de la Pandemia de COVID-19 en Perú. Lima: IEP, 2021.

KANEVA, Nadia. Simulation nations: Nation brands and Baudrillard’s theory of media. *European Journal of Cultural Studies*, v. 21, n. 5, p. 631-648, 2018.

LA SERNA, Juan Carlos. Visiones de progreso, otredad y fronteras internas en la construcción de la Amazonía peruana. Una aproximación a los discursos visuales sobre la “montaña” a fines del siglo XIX. In: CÁNEPA, Gisela (ed.). *Imaginación visual y cultura en el Perú*. Lima: PUCP, 2011. p.221-246.

LAW, John. *After Method. Mess in Social Science Research*. Londres: Routledge, 2004.

LEÓN KANASHIRO, Laura Raquel. *Niños youtubers y la producción de cultura infantil digital*. 2022. Tesis (Doctorado en Antropología), Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2022.

LLORENS AMICO, José Antonio. *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Colección mínima 14. Lima: Instituto de Estudios Peruanos e Instituto Indigenista Interamericano, 1983.

MATOS MAR, José. *Deborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 111pp.

MARCUS, George. *Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal*. *Alteridades* 11(22): 111-127, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad. Iztapalapa, México: 2001.

MARCUS, Georg; FISCHER, Michael. *La antropología como crítica cultural*. Un momento experimental en las ciencias humanas. Buenos Aires: Amorrortu, 2000.

MILLONES, Luiz; PRATT, Mary. *Amor Brujo: imagen y cultura del amor en los Andes*. Lima: IEP, 1989.

MILTON, Cynthia E. (ed.). *El arte desde el pasado fracturado peruano*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2018.

OSSIO, Juan. *En busca del orden perdido. La idea de la Historia en Felipe Guaman Poma de Ayala*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2008.

POLO VILLANUEVA, Joanne Stefania. *Demandas de reconocimiento, paradojas de la participación y nuevos mecanismos de gestión de la subjetividad*. Un estudio de la campaña “Representantes de lo nuestro” de Marca Perú. 2016. 96 f. Tesis (Maestría en Antropología Visual), Escuela de Posgrado, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2016.

POOLE, Deborah. *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur; Casa de Estudios del Socialismo, 2000.

POSTILL, John. Doing Remote Ethnography. In: HJORTH, Larissa; HORST, Heather; GALLOWAY, Anne; GENEVIEVE, Bell (ed.). *The Routledge Companion to Digital Ethnography*. Nueva York: Taylor & Francis, 2017. p.61-69.

PRATT, Mary. Arts of the Contact Zone. *Profession*, p. 33-40, 1991.

QUINTEROS, Alonso. Entretajidos de imágenes: encuentros, brechas y memorias latentes en el nuevo cine andino. In: CÁNEPA, Gisela (ed.). *Imaginación visual y cultura en el Perú*. Lima: PUCP, 2011. p.413-426.

ROSALDO, Renato. *Cultura y verdad*. Nueva propuesta de análisis social. México, DF: Grijalbo, 1991.

SALEM, Verónica. *Amixer está en Facebook. Una investigación sobre la choledad virtual*. 2012. Tesis (Maestría en Antropología Visual), Escuela de Posgrado, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012.

SCHAEDEL, Richard P. *La etnografía Muchik en las fotografías de H.Brüning 1886-1925*. Lima: COFIDE, 1988.

SOLIS, Paola, *Radio shipiba en la Amazonía peruana*. Tensiones entre identidad y ciudadanía. 2016. Tesis (Licenciatura en Antropología), Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2016.

TRINIDAD, Rocío. *¿Qué aprenden los niños del campo con la televisión?: globalización y aprendizaje*. Lima: Fondo Editorial del Instituto de Estudios Peruanos, 2002.

ULFE, María Eugenia. *Cajones de la memoria: la historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Colección de Estudios Andinos. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2011.

ULFE, María Eugenia; RODRÍGUEZ ALZZA, Carolina; VERGARA, Roxana; REYES, Alexandra. La etnografía digital, sus desafíos y sus posibilidades. *Cuaderno de trabajo*, n. 65, Departamento de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2022. Disponible en: <https://departamento-ciencias-sociales.pucp.edu.pe/documentos-de-trabajo/cuaderno-de-trabajo-n-o-65-acoso-sexual-en-universidades-peruanas-estado-de-la-cuestion-y-aportes-para-una-agenda-de-investigacion>. Acceso en: 7 jun. 2022.

ULFE, María Eugenia; VERGARA, Roxana. Podcasting Collaborations and Ontological Relationships of Being “Here” and “There” in the Lower Marañón River in Peru. *New Area Studies*, v. 2, n. 1, p. 74-114, 2021.

ULFE, María Eugenia; VERGARA, Roxana; ROMO, Vanessa. Stories from Cuninico during a pandemic. *Journal of Gender Studies and Feminist Anthropology – LOVA Journal*, v. 41, p. 84-89, 2020.

ULFE, María Eugenia; VERGARA, Roxana; ROMO, Vanessa. Nuestras historias desde Cuninico: podcasts, pandemia e investigación antropológica. *Lasa Forum*, v. 52, n. 1, 11-16, 2021.

VIDAL ALEGRE, Marco Antonio. *Pokemon go: realidad y fantasía en la construcción social de la realidad aumentada*, 2017. 99 f. Tesis (Maestría en Antropología Visual), Escuela de Posgrado, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2017.

ZUMAITA, Antonella. *Imaginando una comunidad huantina: nuevos usos culturales del álbum familiar en las redes sociales*. 2020. Tesis (Maestría en Antropología Visual), Escuela de Posgrado, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2020.

# Bahia d’Orixás: Ensino de antropologia audiovisual e Etnografia na Bahia durante a pandemia

**Gabriel O. Alvarez**

## Introdução

O trabalho reflete sobre a experiência de dar aulas de antropologia visual e de realizar uma etnografia, registrando o patrimônio imaterial no terreiro *Ilê Axé Opò Ajagunã*, durante a pandemia de covid-19. A situação de pandemia reforçou o convívio na roça, obrigou a realizar um rearranjo nos cultos tradicionais, e a proibição de aglomerações durante as noites levou ao cancelamento das festas no barracão. Em contrapartida, os Orixás não podem ficar sem comer durante um ano, o que levou à realização (e registro) do *Orô*, o sacrifício para os orixás, um culto reservado para iniciados. A iniciação como *Ogã* da casa abriu um novo horizonte de observação participante. Se como antropólogo observava, agora como *Ogã* da casa tenho a obrigação de aprender e respeitar os segredos do culto. Como produto desta etnografia audiovisual, foi realizado o documentário *Bahia d’Orixás*; também foi criado um canal de YouTube da casa, onde foram publicados os vídeos realizados seguindo uma metodologia participativa. O registro dos rituais focalizou os Orixás como símbolo ritual, que condensa

as propriedades do ritual. Trabalhar os rituais como patrimônio imaterial permitiu a compreensão de tradição Ketu reproduzida nos candomblés da Bahia.<sup>1</sup>



No seu clássico, Malinowski indica a importância de explicitar as condições em que é realizada a experiência etnográfica. Sem dúvidas a pandemia do covid-19 impactou, de uma forma ou outra, a realização das nossas pesquisas, seja pelo isolamento, distanciamento social, seja pela implementação de novas estratégias ancoradas em ferramentas de comunicação a distância, ou, ainda, pelo sentimento agonístico frente à magnitude da tragédia. Este artigo descreve e reflete sobre a realização de uma etnografia audiovisual num terreiro de Candomblé Ketu na Bahia durante a pandemia e sobre a oferta de um curso de Antropologia Visual na Universidade Federal da Bahia (UFBA).

---

1 Consultar os seguintes links: <https://www.youtube.com/channel/UCDJ4JJDquTWhwrooef94J4Q>; <https://youtu.be/uzGF3qFLPnw>

Esta pesquisa tem como antecedente uma consultoria que realizei para o Ministério da Previdência Social no ano de 2002 sobre o reconhecimento dos Pais de Santo como ministros de ordem religiosa para sua inclusão em programas de políticas previdenciárias. A pesquisa ajudou a consolidar o direito dos pais e das mães de santo à aposentadoria. Durante a consultoria, conheci o Pai Ari, na época recentemente empossado na direção da Federação de Cultos Afro-Brasileiros (FENACAB), quem me abriu a porta de candomblés de diversas nações na Bahia (ALVAREZ, 2006). Durante estes 20 anos, continuamos nos comunicando de forma esporádica. No ano 2020, durante uma viagem na Bahia, reencontramo-nos pessoalmente e ele manifestou interesse em realizarmos um trabalho em parceria. Aproveitando a oportunidade, realizei um vídeo de teste, no qual registrei o ritual das Águas de Oxalá. Em meu retorno à academia, formulei o projeto de pesquisa: “Os candomblés nos Terreiros. Patrimônio imaterial e tradições afro-brasileiras na Bahia”.

A pesquisa trabalhou o candomblé como tradição cultural e o terreiro como local onde esta tradição se mantém viva a partir de uma forma de organização social que inclui rituais, performances, músicas, comidas, estética e um conhecimento religioso que se transmite no cotidiano da roça. Os tempos de aprendizagem no candomblé envolvem uma dinâmica, produto da interação dos homens e orixás. Cardoso de Oliveira (1998) ao refletir sobre a etnografia, interpreta o trabalho de campo a partir da metáfora do olhar e escutar, entendendo o primeiro como um olhar informado e o escutar como um processo de fusão de horizontes de comunicação. Na primeira parte deste artigo, apresentamos nossa perspectiva ao refletir sobre o curso de etnografia audiovisual ofertado de modo remoto na UFBA durante a realização da pesquisa; na segunda parte, apresentamos o problema teórico que orientou nossa pesquisa. Na terceira parte, abordamos o processo de fusão de horizontes de comunicação no trabalho de campo durante a pandemia; refletimos sobre a realização da etnografia e apresentamos os vídeos que resultaram desta experiência etnográfica.



## O curso de Etnografia Audiovisual na UFBA

Nesta primeira experiência de campo, realizada com uma licença capacitação, passei quatro meses vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA/UFBA), com o Prof. Carlos Caroso como supervisor. Enquanto a maior parte dos colegas passou a pandemia num isolamento individual, eu optei por realizar o trabalho de campo e participar de um isolamento na comunidade do terreiro. Assim como outros colegas, durante este período ofertamos nossas disciplinas pela internet. A experiência dos cursos de Antropologia Visual, ofertados em parceria com o Prof. Carlos Caroso, foi estimulante por vários motivos. Os cursos permitiram refletir sobre a etnografia audiovisual que estava realizando; permitiram diálogo com os estudantes locais; permitiram a participação de pessoas do terreiro que entraram pela extensão universitária; entre os trabalhos finais, muitos abordaram diversas casas de candomblé, o que permitiu um diálogo mais amplo apesar do confinamento.

O curso de Etnografia Audiovisual foi ofertado com entrada para alunos de graduação, pós-graduação e extensão universitária. Por ser no modo remoto, esteve também aberto para alunos de outras universidades. Teve, inclusive, alunos do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás (PPGAS/UFG) e de outros estados. A entrada pela extensão universitária permitiu a inscrição de quatro personas do terreiro que mostraram interesse; uma delas acompanhou o curso até o final, apresentando seu material audiovisual. Esta participação foi importante para mim, uma vez que entendo que nosso papel como antropólogos visuais não é extrair algo do grupo, mas dar um retorno, poder colaborar com a formação de recursos humanos e dar maior transparência ao processo de pesquisa.

O curso de Etnografia Audiovisual teve início com uma parte teórica onde discutimos a realização de etnografias audiovisuais; uma parte técnica sobre captação de áudio e vídeo, edição; a proposta de que o trabalho

final dos alunos consistiria num vídeo curto, de cinco minutos, sobre pesquisas que estavam em desenvolvimento.

Na parte teórica, discutimos a etnografia a partir de Cardoso de Oliveira (1998), onde o *olhar* é um olhar teórico e um estilo na antropologia; o *ouvir* não é só escutar, mas se relaciona com um processo de fusão de horizontes de comunicação durante a experiência de campo; o *escrever* é criar uma narrativa destinada a um público mais amplo. O olhar implica um problema teórico que levamos ao campo, mas também um estilo de fazer etnografia. No caso da antropologia visual, esse estilo está marcado por Jean Rouch com a proposta de câmera participante, edição compartilhada, para poder construir uma antropologia compartilhada, que envolve inclusive questões éticas que nos defrontamos no trabalho de campo. O *ouvir* como processo de fusão de horizontes de comunicação nos leva a mergulhar na experiência etnográfica. Não se faz antropologia só com entrevistas. Os rituais, as performances, as festas são complexas formas de comunicação e frequentemente parte importante das nossas etnografias; a empatia também é uma forma de conhecimento. As performances são coletivas, são avaliadas pelo público, e envolvem manipulação de símbolos, estéticas, músicas, comidas. Os rituais, as festas, as performances criam uma consciência emergente, estados extraordinários a serem registrados nos nossos trabalhos (TURNER, 2005a, 2005b; BAUMAN; BRIGGS, 2006, LANGDON, 2006). A escrita envolve a criação de um drama, de uma narrativa que envolva ao público. A edição não é um processo técnico, mas a elaboração de uma narrativa que nos permita enxergar coisas não visíveis e escutar o não dito. A etnografia não é gravar entrevistas, sacar fotos e descrever. A etnografia é a arte da tradução cultural da nossa experiência no campo para um público mais amplo, e frequentemente essa narrativa tem um componente dramático. A etnografia se desloca, assim, da descrição científica para a arte da tradução cultural, para a sensibilidade e o sensorial (ALVAREZ, 2016, 2017, 2020).

A proposta de Cardoso de Oliveira (1998) envolve o que o autor denominou os três momentos interpretativos, estes que, na minha interpretação,

são três momentos reflexivos. Refletimos com o outro durante a experiência de campo; refletimos com os colegas e alunos durante o ditado de um curso, uma apresentação ou uma conferência; e o terceiro momento tem a ver com que o produto consiga despertar alguma reflexão no público, processo que envolve complexas teias de interpretação e identificação (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1998; ALVAREZ, 2020).

Fazer etnografia implica um olhar teórico, construído a partir da sistematização da bibliografia sobre o tema a ser pesquisado, não pode ser um olhar ingênuo. Na próxima seção, apresentarei a discussão teórica sobre minha pesquisa de candomblé. Esse olhar implica também um estilo de fazer antropologia, no caso um estilo de fazer antropologia visual e de relacionar-nos no trabalho de campo. Fazer etnografia visual implica uma crítica à colonialidade da escrita como forma de apresentação dos resultados da pesquisa. No curso exploramos diversas modalidades de criação de narrativas, vídeo, desenho, áudio-etnografias, performances: uma antropologia multimodal (COLLINS; DURINGTON GILL, 2017).

A situação de dar aulas virtuais estando em trabalho de campo criou uma encruzilhada entre estes momentos interpretativos, alguns inusitados, mas todos produtivos. Ao dar as aulas desde o terreiro, minha vestimenta passou a ser a roupa de razão, roupas brancas que usamos durante as obrigações. O dia em que estava programada a aula sobre rituais coincidiu com a realização do *Orô* de Ogun. Como filho do santo, participei do sacrifício na parte da manhã e dei aulas na parte da tarde, com a cabeça coberta com o *ojá*, um turbante para proteger a cabeça que está comendo durante o dia e que eu só poderia tirar durante a festa na parte da noite. Fico grato ao professor Carlos Caroso e aos alunos do curso que acompanharam meu trabalho de campo e as minhas discussões teóricas desde o terreiro.

Por iniciativa dos alunos, foi criado um canal na internet para exibir os vídeos produzidos nos cursos de Antropologia visual na UFBA, o TV PPGA UFBA<sup>2</sup>. A pandemia apareceu como tema de diversas propostas de

---

2 Disponível em: [https://www.youtube.com/channel/UCW7Wi1LOA\\_gX1kv4yzOwBDA](https://www.youtube.com/channel/UCW7Wi1LOA_gX1kv4yzOwBDA)

trabalho, as quais abordaram o impacto nas feiras, nos mercados, nas bibliotecas; ensaios sobre uso de máscaras, sobre o cemitério dos ingleses. Além disso, um trabalho, em particular, articulou a pandemia e as restrições que provocaram na realização de rituais funerários no candomblé. *Um abraço de Gelo* de Lucia Helena Ferreira dos Santos, retrata os sentimentos despertados pela proibição de realizar o *axexé* dos mortos da casa. Os depoimentos foram coletados via WhatsApp e montados com imagens captadas no terreiro<sup>3</sup>. Em Ebô, Fernando Batista nos presenteou com a interpretação do *ebô*, o milho branco oferendado para Oxalá com os depoimentos da Mãe Cici de Oxalá, ebome do Ilê Axé Opô Aganjú e Ekedy Sinha do terreiro Casa Branca do Engenho Velho<sup>4</sup>. Náíade Carneiro, no seu vídeo “Refletindo o mar”, explora os significados interpretando-o a partir da hermenêutica do Candomblé<sup>5</sup>. Foi ela a integrante do IlêAxé Opô Ajagunã que participou do curso.

O curso, ofertado pela UFBA revelou que vários dos alunos participavam de diversas casas de candomblé. O curso permitiu diálogo com colegas do Ilê Axé Opô Afonjá; Ilê Axé Opô Aganjú; de outro Ilê Axé Ajaguna, Engenho Velho da Casa Branca, membro do Ilê Axé Opô Ajagunã que participaram do curso, assim como praticantes de umbandas e cultos espíritas. A troca de experiências com participantes de outras casas permitiu, mediante o olhar dos alunos, quebrar o isolamento da minha reclusão na roça. Se não consegui visitar outras casas de candomblé por causa da pandemia, fui visitado pelas casas por meio das experiências dos alunos. A discussão das religiões de matriz africana se fez presente em várias das aulas e se refletiu nos vídeos produzidos nos cursos. Por outro lado, os alunos eram um público qualificado tanto na discussão sobre candomblé como na discussão do material audiovisual produzido.

---

3 Disponível em: [https://youtu.be/zzCWoh\\_DZ2E](https://youtu.be/zzCWoh_DZ2E)

4 Disponível em: <https://youtu.be/-0E3g0YHZF8>

5 Disponível em: <https://youtu.be/GfAct5w-dD0>

## Olhar teórico

Esta pesquisa analisou o processo de patrimonialização das tradições afro-brasileiras a partir da sua incorporação nas políticas de patrimônio dos órgãos do estado. O olhar crítico foi construído a partir de um estudo de caso que procurava compreender como o patrimônio imaterial é reproduzido ao interior dos terreiros de candomblé. Ainda que os símbolos e as festas do candomblé façam parte da vida cultural de Salvador, eles não estão homoganeamente distribuídos e, com frequência, são marcados por contradições, ambiguidades e antagonismos. Entendemos que os terreiros são chaves para compreender a cultura viva, a reafirmação da tradição a partir da experiência. Assim, o propósito desta pesquisa foi compreender o candomblé como tradição cultural. O que seria patrimônio imaterial para este grupo? Nossa hipótese é que sua forma de organização social, a ancestralidade e os rituais performados nos terreiros estão no núcleo duro do patrimônio imaterial entendido como categoria por estes atores.

Os terreiros são o local de celebração das religiões afro-brasileiras conhecidas como candomblés. Os mais tradicionais têm o barracão, onde são realizadas as festas; os pejis ou ilês, onde estão assentados os orixás; as residências para os iniciados; uma zona de mata e fonte de água necessários para a realização dos rituais. Os terreiros são uma forma de organização social e locus de realização de tradições de origem africana; eles reproduzem uma África mítica projetada nestes templos de matriz africana.

Quatro milhões de africanos foram trazidos escravizados ao Brasil entre os sec. XVII e XIX. Houve diversos fluxos de navios negreiros; o primeiro deles foi da região Congo Angola; um segundo fluxo de Costa dos Escravos, Angola e Congo. O último, que continuou depois da proibição do transporte de escravos pela Inglaterra, teve como origem a Costa dos escravos e Benin. Esses diversos povos foram agrupados pelos estudos da religião em duas grandes tradições: ioruba (nagô) e banto. Os primeiros eram originários de nações africanas localizadas na região dos estados de Nigéria e Benin, os outros da região do Congo e Angola (VERGER, 1992; WOLF, 1994).

O Brasil colonial impôs, aos africanos escravizados e alforriados, a religião católica. Numa igreja segmentada etnicamente, as populações negras se organizaram em torno das irmandades. As mais populares eram as irmandades de Nossa Senhora do Rosário, em devoção a São Benedito, e as Irmandades da Nossa Senhora da Boa Morte. O catolicismo popular da época permitiu que, nas irmandades, continuasse o culto às entidades africanas transvestidas de santos católicos (ALVAREZ, 2006; BASTIDE, 1971). Neste contexto colonial, aconteceu uma primeira transformação quando estas populações em condições de escravidão e epistemicídio mimetizaram seus deuses nos santos católicos como estratégia para continuar seu culto. A repressão a festas e outras práticas religiosas marcaram os séculos XVII a XIX. Os primeiros terreiros dos que se têm registro são do início do século XIX. Apesar da abolição da escravatura em 1888, a repressão aos cultos afro-brasileiros continuou até a entrada do século XX. Neste contexto de repressão e estímulo à divisão dos grupos, sacerdotisas africanas realizaram mais uma transformação estratégica ao criarem os terreiros como lugar de culto de vários orixás, que eram cultuados em cidades diferentes na África. Essa síntese nos terreiros criou um sistema de Orixás que são cultuados com diferentes características, com diferentes opções para interpretar sistematicamente o mundo. O terreiro implicou, portanto, uma revolução epistemológica.

Foi no início do século XX que se realizaram os primeiros registros por Nina Rodrigues ([1900] 2021, [1932], 2005), o autor enxergava, nas populações negras, uma África no Brasil. Enquanto em Pernambuco Gilberto Freire partia dos diferentes grupos tribais para a construção sincrética do negro brasileiros, os estudiosos Baianos se preocupavam mais com a autenticidade africana dos cultos estudados. Nos trabalhos de Nina Rodrigues ([1900] 2021, [1933] 2005) e no de Manuel Querino ([1938] 2021), encontramos as primeiras descrições dos Candomblés da Bahia, de seus rituais, de suas obrigações, festas e orixás. Nesse grupo de estudos pioneiros, podemos incluir Artur Ramos, discípulo de Nina Rodrigues, e Édison Carneiro (2008).

Neste grupo de estudos pioneiros sobre o Candomblé na Bahia, podem ser incluídos estrangeiros que se fixaram na Bahia, como: Bastide (1971, 1975, 2001), Ruth Landes (2002), Pierre Verger (1987, 1992, 1999, 2019), Caribé, Juana Elbein dos Santos (1986). As casas de tradição nagô (ioruba) tiveram um papel central nos estudos do grupo baiano, em particular as de tradição Ketu, como Casa Branca do Engenho Velho, o Gantois e o Ilê Axé Opô Afonjá. Este grupo de autores tinha uma especial preocupação de apresentar os terreiros como autênticos e de comparar os orixás de Brasil e da África (DANTAS, 1982; MARTINI, 2017). Algumas das críticas a este grupo de trabalhos é seu caráter nagocêntrico. Do ponto de vista da nossa pesquisa, este grupo de trabalhos permite acompanhar o desenvolvimento de uma tradição cultural de matriz Ketu por mais de 100 anos.

Édison Carneiro, advogado e jornalista negro, discípulo de Artur Ramos participou como Ogã sentado de vários terreiros da Bahia. Seu livro *Candomblés da Bahia* retrata a diversidade de cultos de matriz africana na Bahia da década de 1940. Ele participou da organização do segundo Congresso Afro-brasileiro na Bahia em 1937, que contou com a participação do Babalaô Martiniano do Bonfim e de Mãe Aninha do Ilê Axé Opô Afonjá. Édison Carneiro estimulou a criação da União das Seitas Africanas no Brasil, em 1937, para proteger e fortalecer os candomblés, assediados pelas perseguições policiais. Carneiro assinala a diversidade de Candomblés em Salvador e os divide em Candomblés Sudaneses (Keto, Ixexá, Jeje, Alaqueto, Nagó), Bantos (Congo, Angola), Ameríndios e Afro-indígenas, estes últimos em menor número (CARNEIRO, 2008, p. 49).

Pelo seu trânsito na Casa Branca, Gantois e Afonjá, seu livro aparece como um dos primeiros registros dessa tradição Ketu. No seu livro, registra a história oral do grupo, segundo a qual o primeiro terreiro foi o Casa Branca de Engenho Velho, e remonta sua fundação a 1830. De acordo com o autor, a casa foi fundada por três africanas da Costa: Adeta, Iá Kalá e Iá Nasso e foram sucedidas por Marcelina. A sucessão enfrentou às Iás Maria Julia Conceição e Maria Julia Figueiredo, e a última assumiu a sucessão; Maria Julia Conceição abriu seu próprio terreiro no Gantois e ficou conhecida

como Mãe Pulqueira, e foi sucedida por Escolástica Maria de Nazaré, Mãe Menininha, sobrinha de Mãe Pulqueira. Até esta divisão das casas, o Ilê Lá Nasso funcionava na Barroquinha. Mãe Sussu, sucedeu Mãe Maria Julia Figueiredo. Com sua morte, surgiu uma nova divergência que seria chefiada por Mãe Aninha (1869-1938), substituta natural de Mãe Sussu, mas que não assumiu o cargo, e este ficou com Tia Massi (Maximiliana Maria da Conceição), e Sinha Luzia ficou como mãe pequena e sinhá Antônia como ialaxé. Ti' Joaquim, Mãe Aninha e dissidentes fundaram o Ilê Axé Opô Afonjá (CARNEIRO, 2008, p. 55).

Ora, Aninha costumava dizer:

– O Engenho Velho é a cabeça, o Opô Afonjá é o braço.

Por essa exposição, vê-se, entretanto que Aninha teria sido mais exata se dissesse que o Engenho Velho era o tronco e o Opô Afonjá a cabeça – entre outras coisas, porque Aninha foi, incontestavelmente, a figura feminina mais ilustra dos candomblés da Bahia. (CARNEIRO, 2008, p. 56).

No seu livro, Édison Carneiro (2008) apresenta os diversos segmentos das religiões de matriz africana e compara os cultos de Keto (*sic*), minuciosamente descritos com os de Congo-Angola e caboclos, dando conta da diversidade de cultos de matriz africana na Bahia.

Ruth Landes (2002), com uma prosa fluida, apresenta um vívido retrato da Bahia dos anos 1940. Ciceroneada por Édison Carneiro, visitou diversas casas na Bahia. Seu texto, permeado das tensões políticas da época, retrata as principais figuras dos Candomblés e as nuances entres diversas casas. No texto, aparecem como personagens Mãe Menininha, Martiniano Bomfim e o próprio Édison Carneiro. A autora relata suas impressões dos candomblés Ketu, como Casa Branca, Gantois, Afonjá, os cultos no terreiro e cultos públicos. Não deixa de comparar essas casas com os candomblés Angola e de Caboclo. Uma das características apontadas pela autora é a centralidade das mulheres nas casas tradicionais de Ketu. Estende suas observações para as casas de caboclo e de Congo Angola apontando que,



quando os homens assumem o controle das casas, frequentemente se trata de pessoas homossexuais ou de uma sexualidade ambígua. A tese principal da autora foi retratar o matriarcado como estrutura de liderança feminina nos candomblés da Bahia. As hipóteses do matriarcado e homossexualidade dos pais de santo não contaram com a aprovação de Édison Carneiro (ROSSI, 2011; ANDRESON, 2013; NUCCI, 2005).

Bastide esteve ligado à Universidade de São Paulo (USP) durante sua estadia no Brasil (1938-1954). Seu principal interesse foi o estudo dos cultos de matriz africana no Nordeste, principalmente em Recife e Salvador. Suas reflexões focalizam o fenômeno do transe como um fenômeno social, distante das hipóteses de Nina Rodrigues e de Artur Ramos, e o sincretismo religioso dessas religiões africanas no Brasil (BASTIDE, 1971, 2001; QUEIROZ, 1976). O autor indica a importância da igreja católica e o barroco português nesse sincretismo. Ogã no Ilê Axé Opô Afonjá, o autor traz uma descrição sistemática do rito Nagô. Bastide (2001) nos apresenta os candomblés como uma religião quatripartita, que contempla o culto aos orixás, o conhecimento das plantas sagradas, a adivinhação com o Ifá e o culto aos ancestrais com os terreiros de Egungum. O autor se centrou no culto aos orixás, apresentando suas categorias de tempo e espaço assim como seu sistema classificatório, este construído a partir dos orixás como símbolos. Analisa os estados de transe no candomblé, explicados pelo princípio de participação enunciado por Lévi-Bruhl. Ao comparar os transe místicos entre o catolicismo e islamismo e as religiões de matriz africana, ressalta o contraste que enquanto nas primeiras o homem se eleva para o plano divino, nas tradições de matriz africana é o deus que se manifesta nos homens (BASTIDE, 2001).

Juana Elbein dos Santos (1986), orientanda de Bastide, publica sua tese de doutorado num terreno que seu orientador não chegou a transitar, os terreiros de Egungun. O culto aos Egungun foi cultivado pela família Daniel de Paula na ilha de Itaparica. Se Landes (2002) apontava o caráter matriarcal do culto aos orixás, o culto aos Egungun é dominado pelos homens e a participação das mulheres está restrita à presença de Orixás em

algumas das festas. A autora publica algumas das histórias sobre a origem de Egungun como filho de Iansã. No livro também se abordam alguns dos princípios da visão de mundo ioruba sobre o axé, os diferentes tipos de sangue: animal, vegetal e mineral; exú como princípio dinâmico desta filosofia. Juana Elbein dos Santos trabalha com o que denomina o complexo cultural Nagó, seus princípios epistêmicos e sua hermenêutica. A autora utiliza de grafia ioruba para escrever as palavras que foram abrigadas pelo uso. Este brilhante trabalho, que revela aspectos até então inéditos, foi realizado a partir de sua relação marital com Mestre Didi. Mestre Didi foi filho de Mãe Senhora, e tinha cargo no terreiro de Egungun de Ponta de Areia. Mestre Didi foi iniciado nos mistérios de Egungun e chegou ao mais alto cargo de culto, Alapini. Mestre Didi, ogã do Ilê Axé Opô Afonjá foi responsável por um dos poucos terreiros de Egungun em Salvador. Cabe destacar a participação da autora na elaboração de diversos documentários sobre candomblé e terreiro de Egungun.<sup>6</sup> De acordo com Juana Elbein dos Santos (1986, p. 119), os primeiros terreiros de Egungun da ilha de Itaparica foram: “Terreiro de Vera Cruz, fundado em 1820; Terreiro do Mocambo, em 1830; Terreiro de Encarnação, em 1840; Terreiro do Tuntun, em 1850”.

Júlio Braga (1995a, 1995b) também abordou os terreiros de Egungun em Itaparica. Na sua análise, aborda algumas questões sociológicas, como o impacto do turismo na demografia da ilha, para contextualizar o local de origem do culto ao Egungun. Os terreiros mais antigos remontam a 1850 quando a ilha era povoada principalmente por pescadores, tinha agricultura familiar e uma população maioritariamente negra. No seu trabalho, o autor indica as diferenças entre os cultos africanos, que ele pesquisou na sua missão na África pelo CEAO, e como se cristalizaram no Brasil. Na África cada Orixá, cultua-se numa cidade diferente; no Brasil, todos foram reunidos num terreiro que aparece como uma representação mítica das diversas regiões da África. O barracão e o xiré são algumas das particularidades do

---

6 Baba Egum – Ilha de Itaparica, disponível em: <https://youtu.be/caStlsG5-1Y>; IYA MI AGBÁ – Mito e metamorfoses das mães nagô, disponível em: <https://youtu.be/zlFmCD9UHOA>

culto no Brasil, assim como algumas comidas que não têm origem africana, como o milho branco para Oxalá e a feijoada para Ogum. No seu trabalho sobre os terreiros de Egungun, o autor descreve os cargos dentro da organização do culto aos ancestrais e apresenta as principais casas em Itaparica, Salvador e Itinga, atualmente Lauro de Freitas. Uma das observações deste antropólogo e babalorixá é que se o terreiro de candomblé representa a África mítica, o terreiro de Egungun representa a ancestralidade.

Pierre Verger, fotógrafo francês, se radicou na Bahia e, durante 17 anos, transitou entre Salvador e Benin onde se tornou Babalão. Ogã do Ilê Axé Opô Afonjá, teve cargo também no Ilê Axé Opô Aganjú. Seus trabalhos reconstruíram minuciosamente o traslado de africanos à Bahia durante o regime escravocrata, a chegada dos africanos na Bahia e o fluxo criado no Atlântico Negro (VERGER, 1992, 1999). Tem trabalhos dedicados ao culto aos Orixás e Voduns no Brasil e na África, nos quais incorpora a fotografia como elemento importante na sua narrativa (VERGER, 1987, 1992). As viagens entre Brasil e África serviram para cimentar sua relação com Mãe Senhora. Verger também foi organizador do Museu Afro-Brasileiro que funciona na antiga Escola de Medicina e foi incorporado aos quadros da UFBA. Participou da criação do Centro de Estudos Afro-Orientais CEAO/UFBA, junto a Vivaldo da Costa Lima e Caribé, todos eles Ogãs do Ilê Axé Opô Afonjá. Júlio Braga, outro antropólogo da UFBA que participou da criação do CEAO e frequentador do Afonjá, tornou-se Babalorixá. A trajetória do antropólogo fotógrafo foi registrada no filme “Pierre Fatumbi Verger: mensageiro de dois mundos”.<sup>7</sup>

Vivaldo da Costa Lima aborda a diversidade dos candomblés da Bahia ao discutir as diversas nações de matriz africana (1976). Nesse artigo, ele analisa como no final do século XIX, as nações políticas, as identidades étnicas das populações escravizadas trazidas da África se transformaram em nações como religião, como conjunto de rituais, cosmologia, estrutura

---

7 Pierre Fatumbi Verger – Um Mensageiro entre dois Mundos. Disponível em: [https://youtu.be/tlbomZeH\\_p4](https://youtu.be/tlbomZeH_p4)

social. Na Bahia, consolidou-se o que alguns autores chamam de complexo Jeje-Nagô, com o culto a orixás e voduns da região de Benin e Nigéria. Esta população escravizada foram cativos das guerras entre o antigo reino de Daomé (Jeje) e o reino Ioruba de Oió (Ketu); outras tradições deram lugar aos candomblés de nação Congo, Angola, de origem banto. Vivaldo da Costa Lima (1976, p. 80) retoma a criação das primeiras casas de Ketu, o Casa Branca e o Alaketu. Reinterpreta a criação do Ilê Ia Nassô, casa Branca do Engenho Velho, colocando a hipótese de que as “três Marias”, Iá Nassô, Adetá, Iá Kalá, poderiam ser cargos; Iá Nassô era a sacerdotisa encarregada dos cuidados de Xangô no reino de Oió. Ele assinala como fonte dessa interpretação a Mãe Senhora, filha de Mãe Aninha, quem foi iniciada na Casa Branca e que, por divergências na sucessão da casa, criou o Ilê Axé Opô Afonjá.

Vivaldo da Costa Lima era Ogã do Ilê Axé Opô Afonjá e tinha o cargo de Elemaxó na casa. Assim como Verger, passou vários anos na África em um intercâmbio organizado pelo CEAO (1961-1963). Vivaldo da Costa Lima retrata o candomblé dos anos 1930 e as figuras de Martiniano Bomfin e Mãe Ana. Aponta a participação das mães de santo nas irmandades católicas. No seu texto, ele aponta alguma das suas respostas aos preconceitos contra as religiões de matriz africana. Frente às críticas aos sacrifícios de animais, Mãe Aninha respondeu que “[...] somos católicos, mas seguimos os sacrifícios como Moisés no antigo testamento da Bíblia”. Mãe Ana foi a grande idealizadora da síntese dos diversos orixás da África num terreiro criando uma África mítica que se reproduz nos lugares de culto, uma figura modelar neste processo de “nacionalização ritual” (COSTA LIMA, 2004). Mãe Aninha foi iniciada por Marcelina Obatossi, que era prima e filha de santo de Iá Nassô. Vivaldo da Costa Lima assinala que Iá Nassô morreu em 27 de junho de 1885, enquanto que Mãe Aninha nasceu em 13 de junho de 1869. Essas informações foram levantadas junto a Maria Bibiana do Espírito Santo, Mãe Senhora, filha de santo de Mãe Aninha e bisneta de sangue de Marcelina Obatossi (COSTA LIMA, 2004, p. 211). Júlio Braga (1995a, 1995b), assim como Vivaldo da Costa Lima (2004), Édison Carneiro e Ruth Landes

destacaram o papel de Martiniano Bomfim nos candomblés dos anos 1930. Ele, que passou 15 anos na África, ajudou Mãe Aninha a estruturar o Afonjá e foi responsável pela introdução dos 12 ministros de Xangó, a imagem de Oió (COSTA LIMA, 1996).

Júlio Braga (1995a e 1995b) foi um dos primeiros a abordar a repressão ao candomblé na primeira metade do século XX. Esta política de epistemicídio justificou sua ação repressiva com acusações de exercício ilegal da medicina, charlatanismo, ou simplesmente sossego à ordem pública. Essa política repressiva deslocou as casas de santo para a periferia das cidades. Os terreiros, para poderem funcionar, tinham que ter registro na delegacia de jogos e costumes até 1976. A resistência e a organização política das religiões de matriz africana levaram, finalmente, à descriminalização do candomblé na década de 1970. O Congresso Afro-Brasileiro, organizado em 1938 com a participação de Édison Carneiro, foi um importante marco na reivindicação da liberdade de cultos e encaminhou demandas, ao governo, para o reconhecimento de regiões de matriz africana nesse contexto de perseguição policial.

Outro dos temas abordados por Júlio Braga (1995a e 1995b, 2009) é o papel dos Ogãs nos terreiros de Ketu. O papel dos ogãs aparece citado em grande parte dos trabalhos analisados, mas poucas vezes interpretado de forma sistemática. Ogã já foi traduzido como padrinho, dono, cargo de prestígio. A categoria de Ogã engloba os participantes masculinos, não rodantes. Entre eles, estão o *axogun*, responsável pelos sacrifícios, o *alagbe*, responsável pelos cantos, os responsáveis pelos atabaques, os responsáveis por auxiliar no sacrifício dos animais. Os ogãs participam da organização das atividades do terreiro e cuidam das relações com a sociedade envolvente. O cargo de Ogã foi ocupado, também, por pessoas de prestígio que pudessem prestar alguma proteção às casas no período da repressão e, ainda, por muitos dos pesquisadores como Manuel Querino, Nina Rodrigues, Artur Ramos, Edison Carneiro, Verger, Bastide, Vivaldo da Costa Lima. O Ogã é considerado pai pelos integrantes da casa, e sua autoridade e posição de prestígio é simbolizada pela cadeira que ocupa no barracão durante

as festas. Santos (2009) também analisa o papel dos ogãs no Ilê Axé Opô Afonjá, as diferenças entre o Ogã sentado, indicado pelo orixá e o Ogã confirmado. No Opô Afonjá, há também os 12 ministros de Xangô que participam da organização da casa. Alguns dos ogãs do Afonjá são também *odjés* no culto de Egungun, como mestre Didi, entre outros. Entre os ogãs da casa, aparecem também figuras importantes da cultura Bahiana, como Caribé, Dorival Caymmi, Jorge Amado, Gilberto Gil entre outros.

As casas de candomblé incorporaram os acadêmicos como *Ogã* e a divulgação dos trabalhos acadêmicos colaborou com o afrouxamento da repressão policial. A realização dos Congressos de Estudos Afro-brasileiros em Recife e em Salvador foram importantes para legitimar o candomblé como religião e contaram com a participação de destacadas mães de santo (DANTAS, 1982). Se nos anos 1930–1950 os candomblés incorporaram os intelectuais, foi na década de 1970 que incorporaram os músicos e os artistas. Os orixás e seus segredos começaram a ser inseridos nas músicas de Dorival Caymmi, nos livros de Jorge Amado e nas performances da tropicália com Gilberto Gil, Gal Costa, Caetano Veloso. As políticas de promoção ao turismo se apropriaram também dos símbolos dos Orixás para divulgar uma imagem autêntica da Bahia que foi incorporada à identidade baiana (DANTAS, 1982; VAN DE PORT, 2012; MARTINI, 2017; SERRA, 2005).

Em palestra virtual na UFBA, a profa. Maria Rosário Gonçalves de Carvalho destaca a participação de Verger, Vivaldo Costa Lima, Caribé e Júlio Braga na criação do Centro de Estudos Afro-Orientais, criado pelo Reitor Edgar Santos em 1959<sup>8</sup>. O CEAO participou de programas de intercâmbio com África, o que possibilitou a ida de Vivaldo da Costa Lima e de Julio Braga, retomando os intercâmbios entre o Ilê Axé Opô Afonjá e os cultos aos Orixás nas diversas cidades de Benin e Nigéria. O CEAO ofereceu curso de ioruba aberto à população, como ações de extensão. Esses cursos responderam a uma demanda das casas tradicionais de Ketu. Os ogãs tiveram um papel estratégico nessa mediação (REIS, 2015).

---

8 Disponível em: <https://youtu.be/wFCcbYf0bF8>

Da análise da literatura, gostaria de remarcar que a tradição de Ketu nos candomblés da Bahia pode ser considerada como uma tradição, com os seus personagens exemplares, a sua forma de ver o mundo reproduzida a partir da vida social nos terreiros, a sua organização social, os seus rituais, a sua visão de mundo. Os primeiros registros a início do século XX, ao esplendor das suas figuras públicas na década de 1930, 1940 com Mãe Aninha e Martiniano Bonfim. Uma tradição mais antiga que as ciências sociais no estado da Bahia e que influenciou a constituição das ciências sociais na UFBA, com a participação de Pierre Verger, Vivaldo da Costa Lima, Júlio Braga e ganhou presença também na música, na literatura, no imaginário da Bahia.

Martini (2017) critica o modelo de estudo de casa e a iniciação do pesquisador, assinalando que Nina Rodrigues, Pierre Verger, Edison Carneiro, Vivaldo da Costa Lima eram *Ogã* nos terreiros Casa Branca, Gantois e Ilê Axé Opô Afonjá. Van de Port (2012) assinala o vínculo dos artistas com os terreiros e a apropriação dos símbolos do candomblé no espaço público. Para este autor, os terreiros se transformaram num banco de símbolos que circulam no espaço público nos mais diversos circuitos. O autor se centrou na apropriação realizada por diversos movimentos sociais, como o movimento negro, o movimento ecológico e o movimento gay.

As críticas de Martini (2017) podem ser treplicadas assinalando que a iniciação pode ter sentido dádivoso, criando vínculos sociais entre o pesquisador e o terreiro. Quanto às críticas de Van de Port, é importante assinalar a importância da intertextualidade dos símbolos. Se, como assinala Barth (2000), nas sociedades complexas coexistem diversas tradições culturais, estas não se encontram distribuídas homogeneamente. Nos terreiros, encontramos os principais especialistas nessa hermenêutica africana, mas as representações convivem no espaço público com diversas interpretações ancoradas nas mais diversas matrizes.

Tavares e Caroso (2015), na sua crítica a Van de Port, assinalam que o candomblé não pode ser enxergado como um banco de símbolos e ignorar o agenciamento dos diferentes terreiros, as alianças e as tensões entre os

estes e o interior do culto; não leva em consideração o agenciamento das práticas que circulam em diferentes espaços públicos; não considera as modalidades (políticas, jurídicas) pelas quais se atualizam as controvérsias públicas. Os autores chamam a atenção para a circulação desses símbolos em diferentes circuitos, tanto para fora como no interior dos terreiros, e as diferenças inclusive ao interior da própria tradição. O espaço público está marcado por ambiguidades, não se apresenta como homogêneo e isento de conflitos. Em contraste com os terreiros de Orixás que ganharam visibilidade a partir da sua matriz simbólica, os terreiros de Egungum não ganharam visibilidade pública e continuam cercados de certo hermetismo, sendo poucos os trabalhos publicados (SANTOS, 1986; BRAGA, 1995a, 1995b; CAPUTO, 2011; TAVARES; CAROSO, 2015).

Ao analisar as ambiguidades e os conflitos no espaço público em Salvador (Tavares *et al.* 2018) consideram diversos cenários nos quais se contesta a laicidade do espaço público. Esse espaço público está marcado por enfrentamento dos cultos afro-brasileiros com outros cultos pela exibição de símbolos dos Orixás no Dique do Tororó, os conflitos em torno de um lugar de culto, a pedra de Xangó; o Parque São Bartolomeu; o tombamento do terreiro Casa Branca do Engenho Velho. O espaço público aparece como uma arena de resolução de conflitos. Existem diversos circuitos de circulação dos símbolos, tanto para o interior dos terreiros como com o espaço público urbano. Mais adiante, voltaremos sobre o caso dos tombamentos. Outra das ambiguidades analisadas pelos autores está na patrimonialização do candomblé, ancorada nos princípios universais do relativismo. Este princípio universalista é invocado para manter a diferença. A incorporação do patrimônio afro-brasileiro pelos órgãos do estado opera como legitimadora de tradições particulares na construção de um todo, que até recentemente estava centrado no patrimônio católico barroco.

O espaço público tem que ser problematizado, visto que existem diversas abordagens teóricas sobre essa categoria. Por um lado, como parece ser o caso de Van de Port (2000), o público aparece como oposto do privado, num suposto iluminista que reservaria a religião para o âmbito privado, o



oikos grego, e a política para o âmbito público. Outros trabalharam a oposição como a casa e a rua (DA MATTA, 1989). Para Habermas (1984), o espaço público é conceituado como uma esfera comunicacional, uma forma de organização do social. Centrado na tradição europeia, o autor assinala o espaço público da comensalidade nas cortes; o espaço público institucionalizado no parlamento e na política, o espaço público da imprensa e das indústrias culturais, como esportes e espetáculos, livros e cinemas. O autor assinala que o espaço público democrático implica mecanismos para a resolução dos conflitos. O autor privilegiou a dimensão comunicacional, centrado na lógica da ação comunicativa, que supõe um discurso racional (HABERMAS, 1989). Como assinala (ALVAREZ, 2000) Habermas não considerou a dimensão simbólica do ritual que banha de sentido a discussão supostamente racional. O autor, que supõe um processo de secularização do espaço público, sequer chega a questionar-se sobre o papel da igreja como espaço público, tanto nas falas durante as cerimônias quanto nas procissões onde a religião é atuada performativamente pelas ruas das cidades. Esse mesmo questionamento pode estender-se para as religiões afro-brasileiras e sua presença nas festas, em carnavais e na vida cultural. Habermas privilegiou, no seu modelo teórico, a política no parlamento mas não levou sua lógica a outras políticas de representação da nação, como o patrimônio.

O patrimônio como política de estado no Brasil remonta à década de 1930. O primeiro decreto sobre patrimônio, Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, que regulamentou a criação e o funcionamento do SPHAN, privilegiou o patrimônio material, objeto de tombamentos e inventários. A escolha pelo monumentalismo e pelas peças de inestimável valor privilegiou as construções e os bens de origem lusitana, europeia, em detrimento das tradições indígenas e afro-brasileiras. Quando incluídos em coleções e museus, os indígenas eram representados como selvagens primitivos; os negros, como escravos fetichistas. Um exemplo disso é o registro da coleção de magia negra do museu da polícia no livro dos tombos, que foi o único bem afro-brasileiro inscrito no livro de tombamento do patrimônio até a

década de 1980, ou o museu Nina Rodrigues, que incluía o material afro, junto com artefatos frutos de apreensão da delegacia de jogos e costumes, como armas, drogas, falsificações e o material dos médicos legistas – fetos, deformações, peças em formol (CAPONE; MORAIS, 2015; FERNANDES CORRÊA, 2007; GURAN, 2017; SERRA, 2006).

Cabe destacar, neste contexto, a proposta de Mario de Andrade, de realizar o registro da cultura popular com os meios de registro da época, gravações e filmagens realizados na expedição ao nordeste, não foram contempladas no decreto que instituiu a política de patrimônio inaugurada na era Vargas. Depois da Segunda Guerra Mundial, os organismos multilaterais do sistema ONU introduziram novos temas na agenda da política mundial. O tema das minorias étnicas nos diferentes países apareceu na agenda da OIT; assim como as preocupações da UNESCO com a educação, a cultura, e o seu ambicioso plano de estudos raciais patrocinado no Brasil como estudo de caso que pudesse, por contraste, servir de crítica às políticas segregacionistas americanas e o apartheid na África do sul. O tema do patrimônio começou a deslocar o eixo da monumentalidade para os saberes na década de 1970 quando países de Oriente e África reivindicavam a importância dos saberes, frente a patrimônios que eram reconstruídos periodicamente. Essa discussão ecoou no Brasil, com a criação, por Aloisio Magalhães, do Centro Nacional de Referências Culturais em 1975 (GURAN, 2017; FONSECA, 2009; SANT'ANNA, 2003).

As tradições afro-brasileiras só entraram na agenda do patrimônio cinquenta anos depois, quando a expansão urbana ameaçou o terreiro Casa Branca do Engenho Velho, tradicional terreiro de candomblé na Bahia. Na década de 1980, o tombamento dos terreiros apareceu como estratégia para proteger o lugar de realização de tradicionais cultos afro-brasileiros. As discussões tiveram como palco a Bahia em 1984, e o terreiro finalmente foi tombado em 1986 (VELHO, 2007; GURAN, 2017; SERRA, 2005). O processo político que resultou no tombamento do terreiro poderia ser enxergado como um drama social. A partir do conflito entre o proprietário legal do terreno e a comunidade de culto do *egbé*, ameaçada de despejo, com seu

território sagrado invadido por empreendimentos imobiliários, encontrou, na patrimonialização do terreiro, a forma de resistir às ameaças. Esse processo político envolve atores que atuam no campo do patrimônio em nível municipal, estadual e nacional. Iniciou com o reconhecimento pelo município e alcançou o reconhecimento no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) depois de vencer as resistências de parte dos técnicos e conselheiros do órgão, que tradicionalmente seguiu critérios eurocêntricos (VELHO, 2007; GURAN, 2017; SERRA, 2005). Lima Filho (2018) utiliza o termo cidadania patrimonial como forma de indicar as lutas pelo reconhecimento patrimonial que implicaram um ganho de inclusão social e reconhecimento em termos de cidadania.

A constituição de 1988 contempla o direito das populações tradicionais a suas formas de organização social, o reconhecimento das suas tradições culturais, e inseriu, no seu texto, uma definição ampla de patrimônio que incluiu o patrimônio imaterial (art. 216). No ano 2000 o Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, regulamentou a política do patrimônio imaterial a ser desenvolvida pelo IPHAN, com o registro e reconhecimento de saberes, fazeres, lugares, festas e rituais. Estabeleceu-se uma política que leva em consideração o consentimento dos grupos, o levantamento e registro dessas diversas manifestações nos livros do patrimônio e sua revisão periódica. Paralelamente, neste período, o MinC implementou diversas políticas com o objetivo de produzir um *Doing antropológico* em diversos pontos do Brasil. Entre esses projetos, destacou-se o Cultura Viva e a criação de redes de pontos de cultura. No estado da Bahia, entre 2008 e 2014, foram contemplados 269 pontos de cultura<sup>9</sup> (GIL, 2003a, 2003b; FONSECA, 2006, 2009).

Durante esse período, teve lugar o tombamento de terreiros seja por órgãos nacionais da esfera do Ministério da Cultura (MinC), seja por órgãos estaduais na Bahia – Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC) e municipais – Fundação Pedro Calmon (FPC). Como assinalam

---

9 Ver:[http://www.cultura.ba.gov.br/arquivos/File/Base\\_de\\_dados\\_Pontos\\_de\\_Cultura\\_BA.pdf](http://www.cultura.ba.gov.br/arquivos/File/Base_de_dados_Pontos_de_Cultura_BA.pdf)

Tavares, Caroso e Bassi (2018), o processo de patrimonialização do candomblé se inicia nos terreiros e se desborda para o espaço público com as festas e as procissões (como a festa de Yemanjá e a procissão do Senhor do Bomfim), a comida, (as Baianas do acarajé), e a presença de símbolos no espaço público. Outro fenômeno assinalado pelos autores é a patrimonialização no interior dos terreiros, com a criação de museus e memoriais (TAVARES; CAROSO; BASSI, 2018; SÖRENSEN, 2015; GAMA, 2018; SERRA, 2005). Cabe destacar que a criação de pequenos museus em terreiros pode ser comparada com a experiência analisada por Almeida (2018), que menciona o surgimento de museus em quilombos e assentamentos como estratégia para legitimar estes espaços.

O primeiro Terreiro tombado foi o Ilê Axé Iyá Nassô Oká, Casa Branca do Engenho Velho. É interessante notar que esse caso pioneiro implicou tombamento municipal, estadual e nacional. Depois do ano 2000, foram tombados pelo IPHAN os terreiros: Ilê Axé Opô Afonjá; Iyá Omim Axé Iyamassé (Gantois); Ilê Maroiá Láji (Alaketu), Bate-Folha; Ilê Axé Oxumaré; Omo Ilê Agboulá (em *Itaparica*); e Terreiro Zogbodo Male Bogun Seja Unde (Roça do Ventura) em *Cachoeira*. Já no âmbito estadual, o IPAC realizou o tombamento de 11 terreiros: São Jorge da Goméia; Ilê Axé Oxumaré; Pilão de Prata; Ilê Axé Opô Aganju; Ilê Axé Alabaxé; Ilê Axé Opô Ajagunã; Rumpame Ayono Runtólogi; Manso Kilemberkweta Furamam; Mokambo; Ilê Asipa; e Tumba Jussara (Tavares, Caroso e Bassi, 2018, sites do IPAC e do IPHAN, *Jornal Correio10*, Sansi 2003, 2005; Santos 2005, 2008, Serra 2008, 2012, [s. d.]a, [s. d.]b), Silva 2018).

Numa mudança de política, o IPAC passou a inscrever os Terreiros como patrimônio imaterial no *Livro do Registro Especial de Espaços destinados à prática Cultural e Coletiva*. O resultado foi uma série de relatórios que registrou as atividades dos dez terreiros reconhecidos em 2014.<sup>10</sup> Nessa nova política, foram reconhecidos dez terreiros de São Felix e Cachoeira:

---

<sup>10</sup> Mais informações em: <http://www.ipac.ba.gov.br/wp-content/uploads/2013/07/Terreiros.pdf>

Terreiro Asepò Erán Opé Olùwa – Viva Deus; Terreiro Aganjú Didê – Ici Mimó; Terreiro Loba’Nekun; Terreiro Raiz de Ayrá; Terreiro Loba’Nekun Filho; Terreiro Ogodô Dey; Ilê Axé Itaylê; Terreiro Inzo Nkossi Mucumbe Dendezeiro; Ilê Axé Ogunjá (LOBO, 2015). Em nível municipal, ocorreu, ainda, o tombamento do Humpame Ayono Huntoloji, no Curuzú, no Bairro da liberdade, feito pela FGM em 2016.

As políticas para patrimônio imaterial no estado da Bahia desenvolvidas pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia, assim como as políticas nacionais nas quais se inspira e articula, estão organizadas a partir do registro realizado em livros de tombamento. Se esse reconhecimento pelo Estado implica o reconhecimento e a preservação desses lugares de culto, não deixa de estar aberto a ambiguidades e contradições como assinalado por diversos autores (LOBO, 2015; TAVARES; CAROSO; BASSI, 2018; SERRA, 2005).

Entre os pontos positivos, não se pode deixar de assinalar: reconhecimento da diversidade cultural; participação da comunidade, consentimento; registro etnográfico. Já como crítica, podemos apontar que o registro é realizado de forma quase cartorial. Não contempla a tradição vivida, performada, as emoções envolvidas. O reconhecimento fica à mercê do Estado e dos critérios definidos por técnicos em conjunturas políticas específicas, portanto sujeitos a mudanças de rumo dessas políticas. Privilegiou-se a escrita, a inscrição nos livros do patrimônio. Os terreiros, as “contribuições” das tradições culturais afro-brasileira são encaixadas na categoria de patrimônio ocidental.

Se, como assinala Gonçalves (2009), o patrimônio pode ser conceituado como uma categoria, no sentido da escola francesa, isso implica que essa categoria assuma formas diferentes em distintas tradições culturais. O desafio antropológico está em enxergar como essas populações enxergam o patrimônio – um patrimônio que é dramaticamente atualizado nos rituais, no momento sagrado da presença viva dos orixás. Os saberes reproduzidos nos terreiros se relacionam também com a ancestralidade de um saber transmitido iniciaticamente, oralmente e performaticamente.

Nossa pesquisa trabalha o terreiro como um espaço de resistência de tradições de origem africana que resistiram ao epistemicídio das políticas de branqueamento que foi impulsionado pelo Estado. O terreiro é lugar de culto, mas antes de tudo, é espaço de uma tradição vivida, que envolve crenças, rituais, saberes, estética, comidas, músicas, momentos de transe e momentos de confraternização e comunhão. Deslocar o eixo do patrimônio material para o patrimônio imaterial nos coloca o desafio de como apresentar esse material vivido com as ferramentas da antropologia visual. Para resolver este desafio, desenvolvi meu trabalho de campo no terreiro Ilê Axé Opô Ajagunã.

Uma pesquisa desta natureza não poderia ser feita sem o consentimento livre e informado dos participantes. A pesquisa foi realizada em parceria com o Babalorixá Aristides Mascharenas, com quem tenho uma relação de duas décadas a partir da pesquisa anterior realizada na Bahia (ALVAREZ, 2006). O Pai Aristides é um personagem-chave, por ser fundador do Terreiro Ilê Asè Opô Ajagunã, tombado pelo IPAC (2006). O terreiro, fundado em 1980, se localiza na região metropolitana de Salvador no município de Lauro de Freitas, na localidade de Areia Branca. A proposta dessa pesquisa foi realizar uma etnografia audiovisual, com base no terreiro Ilê Axé Opô Ajagunã. O objetivo é poder trabalhar o patrimônio imaterial desses terreiros, a patrimonialização das tradições afro-brasileiras performadas nesses lugares de culto.

Peirano (2014) questiona a etnografia como método. A etnografia, como o estranhamento, é parte constitutiva da antropologia. Na etnografia como monografia, é impossível dissociar teoria e método, pois a etnografia é parte do empreendimento teórico da antropologia e resulta do diálogo com as pessoas. As etnografias transformam a experiência em texto (PEIRANO, 2014). A experiência etnográfica implica a disposição de ser “afetado” durante o trabalho de campo. Favret-Saada (2005) utiliza o termo no sentido de impactado, inspirada em Spinoza (ALENCAR-VIEIRA, 2021), mas também como afetados no sentido de ficar envolto em uma rede

de afetos. Durante o trabalho de campo, relacionamo-nos seriamente com nossos parceiros e assumimos responsabilidades junto ao grupo.

Etnografia não é só descrição, não pode ficar resumida a método. A etnografia tem um componente reflexivo a partir da experiência do campo. A etnografia não é um registro de falas, pois envolve empatia e identificação, assim como performances e rituais como complexas formas de comunicação. A etnografia envolve momentos metódicos e momentos não metódicos, sujeitos a outras formas de conhecimento – como a religião, a arte, o transe. O audiovisual está mais próximo das formas tradicionais de transmitir a tradição que a escrita. O audiovisual, com as técnicas de câmera participante e edição compartilhada, permite uma participação mais paritária dos grupos envolvidos na pesquisa. Seguindo as orientações metodológicas indicadas por Athias (2019), este estudo buscou alcançar uma museologia compartilhada no tratamento do patrimônio imaterial.

## Ouvir – experiência de campo e fusão de horizontes de comunicação

Fusão de horizontes em situação de pandemia. Em conversas com Pai Arí, combinamos que eu iria ao Terreiro para fazer trabalho espiritual e alguns filminhos para a difusão da imagem do terreiro. A situação de pandemia seria contornada na roça. Eu estava isolado na minha chácara e ele me convidou para ficar isolado na roça. No livro *A raiz do Ilê Asè Opô Ajagunã*, do Babalorixá Aristides Mascarenhas (2014), são apresentadas informações sobre o terreiro, os orixás cultuados, os assentamentos e as festas. O livro dialoga com a pesquisa, orientando sobre os conhecimentos que podem ser divulgados e os segredos que têm que ser respeitados.

Antes de continuar com a descrição da experiência etnográfica, considero importante apresentar, o nosso principal interlocutor nesse processo reflexivo, o Babalorixá Aristides de Oliveira Mascarenhas, Jessilewa, carinhosamente chamado de Pai Ari.

Pai Ari nasceu em 1955, ele cresceu na ilha de Itaparica, frente a Salvador. Braga (1995a e 1995b) descreve como era a ilha antes da implementação das linhas de transporte de passageiros e *ferry-boat*. Uma população majoritariamente negra, muitos deles dedicados à pesca e à agricultura de subsistência. As viagens a Salvador eram realizadas de saveiros, pequenas embarcações de madeira impulsionadas a vela e demoravam horas no mar entre a ilha e a Bahia. A ilha de Itaparica é conhecida pelo culto aos Egungun, que remonta aos primeiros terreiros, entre eles o Tuntun de 1850. O avô do Pai Ari, o pai de Mãe Lilita, José Sonô era Odjé de terreiro de Egungun, encarregado do egun das crianças. Pai Aristides tem cargo de ojé do terreiro de Egum Caba Aboula. Seu pai Nelson de Oliveira Mascarenhas trabalhou para a Petrobras e também com um barco de pesca em parceria com o cunhado. Sua mãe, Yalorixá Carmelita Flores Mascarenhas, conhecida como Mãe Lilita d' Oyá, Oyadeí foi uma importante Mãe de Santo da ilha de Itaparica (TAVARES; CAROSO, 2015, CAROSO; CASTALDI, 2007, 2013).

Pai Aristides foi criado no terreiro da Mãe. Mãe Lilita foi a primeira Mãe de Santo feita na ilha de Itaparica. Sua preparação foi iniciada por Olegário Daniel de Paula, Odjé do terreiro de Egungun. Olegário Daniel de Paula, Ojeladê, irmão de Eduardo, fundou o *Ilê Oiá* em Barro Branco (BRAGA, 1995a, p. 102). Lilita foi iniciada por Mãe Alice Ruas, da Barroquinha nº 10, e foi contemporânea de Mãe Senhora. Bibiana Maria do Espírito Santo, Mãe Senhora, importante Ialorixá do *Ilê Axé Opô Afonjá*, também tinha cargo de *ia-ebé* no terreiro de Egungun de Barro Vermelho o Omo *Ilê Aboulá* e foi responsável pela doação do terreno em Bela Vista, para onde se mudou o terreiro (BRAGA, 1995a, p. 30).

Mãe Lilita teve oito filhos biológicos que seguiram o culto aos Orixás: Lidia d'Omolú; Lidio d'Oxalá; Washinton; Pile, Antonio Bartolomeu, Ogã de Ogum; Gitauira d'Oyá, ekede. Onivan, ogã, a Ialorixá Amparo d'Xangô, Onivá d'Oxossi, Negô d'Xangô, Aristides d'Agunã. Uma família criada e socializada no terreiro, onde as crianças crescem participando das obrigações do culto. Pai Lídio terminou sua feitura com Pai Rufino. Quando Pai Ari caiu no santo pela primeira vez, foi levado a *Ilê Axé Opô Afonjá*, mas



por desentendimentos entre Mãe Senhora e Mãe Lilita, Pai Ari não foi feito no Afonjá.

No terreiro de Mãe Lilita, foi seu irmão Lidio quem assentou o Santo de Pai Ari em 1970. O orixá falou para ele procurar alguém de Xangô e, em 1973, deu continuidade à sua formação no terreiro Ilê Asè Opô Aganjú do pai Balbino Daniel de Paula, Obaraym de Xangô. Pai Balbino pertence à família Daniel de Paula, da ilha de Itaparica; foi o primeiro homem iniciado por Mãe Senhora no Ilê Axé Opô Afonjá, em 1958, e fundou o Ilê Axé Opô Aganjú em 1972. Pai Ari fez parte dos primeiros barcos do terreiro, e tem o cargo de Asoju Obá Laio da casa de Xangó. Pai Arí Jesilewa recebeu o Deka em 1980 e criou o Ilê Axé Opô Ajagunã, e o primeiro barco do terreiro foi em 1983 (MASCARENHAS, 2014).

Essa ancestralidade no santo é importante porque coloca o terreiro como um dos segmentos da tribo de Ketu. Dentro da lógica de linhagens africana, a casa se coloca como a quinta geração de família de Ketu, e como a terceira geração da linhagem Opô. No Ilê Axé Opô Ajagunã, cultuam-se os orixás na tradição Ketu, tal como Pai Ari aprendeu com Pai Balbino, que aprendeu com Mãe Senhora, esta que aprendeu com Mãe Ana, que, por sua vez, aprendeu com Iá Nasso e com Martiniano de Bonfim.

O Pai Aristide é também presidente da Federação de Cultos Afro-Brasileiros desde o ano 2000. Essa associação tem um papel-chave na representação dos interesses dos terreiros no espaço público. A Federação Nacional do Culto Afro-Brasileiro (FENACAB) foi fundada em 1946, criada para representar os interesses de mais de 2.000 terreiros de Salvador, e possui mais de 5.000 filiadas no Brasil. Apesar desses registros “oficiais” da FENACAB, não podemos desvincular esta organização da pioneira União de Seitas Africanas do Brasil, impulsionada por Édison Carneiro que teve Martiniano do Bonfim como primeiro presidente. Essa instituição tem um papel estratégico na representação do povo de santo no espaço público, interlocutor obrigado na definição de políticas que envolvam esse segmento religioso.



A roça, terreiro, o *Egbé* é o espaço de culto aos Orixás. Nele, estão as “casas” dos diferentes orixás, o barracão e as casas dos *omó* da casa. Na frente, está a casa do Pai Arí, e na parte baixa, onde fica o antigo barracão, estão as casas de diversos participantes. A ideia foi que todos nós ficássemos ilhados na roça, com saídas apenas para fazer compras e outras necessidades essenciais, como consultas médicas. Alguns dos irmãos trabalhavam fora, o que quebrava um pouco a bolha de isolamento. Quando recebíamos a visita de alguém de fora, protocolos de distanciamento social eram cumpridos e até a saudação tradicional de beijar as mãos foi alterada, passando-se a encostar levemente a mão no queixo, com o mesmo ar de reverência.

A viagem para a Bahia foi realizada de carro. Na minha bolha, percorri o interior, desde o sertão ao litoral, de Goiânia a Salvador. No percurso, cruzei com ambulâncias como índice da gravidade da pandemia. Depois de dois dias de viagem, cheguei à roça, poucos dias antes do início do ciclo de

festas. Na casa, as festas se iniciam com as Águas de Oxalá, que abrem os 16 dias de Oxalá, e se seguem Oduduwa, Oxalufã, e o Pilão de Oxalá. Assisti e registrei as festas das Águas e de Oduduwá. Dias antes da festa de Oxalufã, foi recolhido no *ronkô* para realizar minha iniciação, minha saída foi na festa de Oduduwá.

Durante os 16 dias de Oxalá, são realizadas rezas para o Orixá na parte da manhã e no final do dia. Um dia, depois da reza, foi realizada minha iniciação. Lavaram minha cabeça num rio perto da roça; depois, na casa de Xangô, foi aberto meu Orí, um pequeno corte na cabeça, derramamento de sangue dos animais sacrificados e assentamento dos orixás determinados pelo jogo de búzios. Na minha cabeça, foram assentados Ogum, Xangô, Oxóssi, Oxalá e Iemanjá, para dar um toque maternal. O ritual abriu um período liminar, de reclusão como iniciante; com um colar apertado no pescoço, que somente seria cortado no dia da saída. A reclusão para alguns tem o significado de um renascimento, mas também é metáfora da reclusão da viagem no navio negreiro que trazia os africanos escravizados ao Brasil. A comida, a reclusão, a proibição de beber e fumar, sair para o banheiro só se for coberto com o lençol, dos pés à cabeça. A iniciação foi, para mim, um momento profundamente reflexivo.

## Elemoxé – Paradoxos da observação participante

### DIÁRIO DE CAMPO

*Na parte da tarde vou com Mãe Maiara a realizar um ebó, uma limpa, antes da reza. Com mãe Maiara, fomos até a beira do rio. Acima de uma pedra, passou quiabo cortado miúdo com manteiga de orí na minha cabeça e nos meus braços. Depois, passou milho branco e finalizou jogando água do rio. As águas carregam a comida e as energias a serem limpas. Voltamos para o terreiro, sinto uma leveza no corpo.*

*Fim de tarde, desço para participar da prece de Oxalá, realizada diariamente durante os 16 dias de Oxalá. Depois da prece, vamos para*

o ilê de Xangó. Sento num banquinho de madeira para a realização do bori. Os atabaques tocam no lado de fora. Uma noz de obi quebrada. Uma parte na minha cabeça, outras entre os dedos das mãos e os pés. Na minha cabeça, foram assentados diversos orixás: Ogum, Xangó, Oxóssi, Oxalá e Iemanjá. Numa vasilha, meus colares com as contas; em outros recipientes, os assentamentos dos orixás.

Diversas culturas tiveram, entre seus rituais, os sacrifícios. Basta pensar na Bíblia, tanto no antigo testamento como no novo, com o corpo e o sangue de Cristo; sacrifícios humanos nos Aztecas no México; os Tupís com o canibalismo guerreiro e outros povos das terras baixas com canibalismo funerário, a exemplo dos Pacas Novas (Aparecida Vilaça). Iniciam-se os sacrifícios dos animais e o derramamento de sangue.

No ronkó, acompanham-me no ritual o Pai de Santo, a Mãe pequena, o axogum, encarregado dos cortes e os ogãs que auxiliam nos sacrifícios. O corte preciso decepava a cabeça do animal, sem sofrimento. Com o corte bem feito, o sangue não coalha. A cada animal sacrificado, um sopro de vida, o axé, que se transmite no sangue ainda quente. Cada animal sacrificado era manipulado pelo Babá, uma parte do sangue derramado na minha cabeça, nas mãos nos pés, nos colares e nos assentamentos. Depois do ritual, essas vasilhas foram enfeitadas com a penugem das aves sacrificadas, assim como o sangue na minha cabeça, nos pés e nas mãos.

Teve a oferenda de alimentos. Acaçá, bolos de inhame, um peixe, bolo de farinha, bolo de milho branco, milho branco de canjica e frutas: peras, maçã verde, uvas verdes. Dois pedaços destes alimentos eram cortados e passados pela minha cabeça, minhas mãos e meus pés. Uma pequena porção era depositada nas minhas mãos e o restante numa vasilha. No final, amassei os alimentos na minha mão e os comi. Uma nós de obi mascada é colocada num acaçá, que é fixado com um turbante na minha cabeça. O bori tem como propósito dar de comer à cabeça.

Um colar de palha da costa com as contas do meu santo é amarrado no meu pescoço, o ekelé. Ele é bem mais apertado que os outros,

e apenas será cortado no final do ritual. A partir desse momento, fico recluso no ronkó. Não sei quantos dias vai durar minha reclusão liminar. A observação participante é também uma observação expectante. Eu não sei qual é a sequência de ritos até eles acontecerem. Por ser ogã, minha reclusão foi de três dias. De acordo com o santo, a obrigação pode ser também de 7, 14 ou 21 dias.

À noite, depois dos sacrifícios, mãe Katia entra no ronkô para limpar. Ela pega uma das frutas do borí e me fala que posso comê-las, compartilhar o axé. As comidas do borí, bolos e frutas foram comidas por mim durante o período de reclusão. No primeiro dia da reclusão, vem Mãe Vera, ekede da casa, e lava os colares. O sangue não estava coalhado. Com água, lavou as contas e entregou para mim: “- Aqui está teu axé, guarda tuas joias”. Depois, lavou os assentamentos. Ficaram à vista os diversos símbolos: o feixe de ferramentas de Ogum; o arco e flecha de Oxóssi; as pedras e moedas de Xangô; os búzios de Oxalá, as pedras do mar de Iemanjá.

Poucas foram as visitas durante o período de reclusão. No primeiro dia, depois do sacrifício, Mãe Teresinha de Nanã, uma preta velha de mais de 90 anos, entra no ronkó, dá-me um abraço apertado e diz: “- Força, meu preto! Você consegue!”. No terceiro dia, recebo a visita de Maria, uma criança de 11 anos, neta do Pai Ari. Ela conta que gosta do acaçá com frango. Conta-me que uno pode falar com as velas que estão acesas no ronkó e confidencia que a reclusão durante sua obrigação foi de 14 dias.

Fico recluso no ronkô, recebo como refeição acaçá, uma pasta branca, milho branco amassado, sem sal e a carcaça do frango. Para beber: uma garrafa de dois litros de água da torneira, uma xícara de chá no primeiro dia, uma xícara de café nos dias subsequentes. Fico no quarto deitado numa esteira, que simboliza a conexão com a terra e com o orixá do ilhê, Xangô. Muito tempo para pensar, refletir...

Bastide trabalhou no Ilê Axé Opô Afonjá, casa matriz do Ilê Axé Opô Ajagunã, mediada pelo Ilê Axé Opô Aganjú, onde o Pai Ari foi iniciado.

*Bastide foi iniciado como ogã, possivelmente passou pelo mesmo ritual que estou atravessando. É interessante notar que Bastide faz uma leitura do tempo e espaço no candomblé inspirada nas “Formas elementares da vida religiosa” de Durkheim. Penso na escola francesa, o ritual como tradicional e eficaz em Marcel Mauss, e também como uma categoria do espírito humano. Todos os grupos têm seus rituais e estes variam de grupo para grupo. Penso na relação dadivosa que cria relações entre os homens com os Orixás. A hierarquia no sentido de Dumont, que ordena, no terreiro, a conduta e as saudações em forma de bênçãos: Pai de santo, Mãe de Santo, ogãs e ekedes; ebomes, iaôs e ábias. O cargo e o tempo no santo são um parâmetro que ordena as diferenças internas nas casas como totalidade.*

*Desde Tylor, a antropologia trabalhou dois tipos de magia: por imitação e por contato. Tem algo disso no bori, mas não pode ser reduzido a isso. Penso em Lévy-Bruhl, tão maltratado pelo estruturalismo e o culturalismo com leituras tortas. A falar de tradições lógicas e pré-lógicas, o autor se referia à aplicação do princípio de não contradição, tão presente na tradição greco-romana, ocidental. Outros povos não entram “em parafusos” com a contradição. Os ameríndios privilegiam a transformação. Mas reflito sobre outro conceito-chave do autor assinado por Cardoso de Oliveira (2002): o princípio de participação. Penso no axé, ligando, por participação, a minha cabeça aos assentamentos dos orixás. De certa forma, minha cabeça participa agora das qualidades de diferentes orixás. A espada e as ferramentas de Ogum, a realeza de Xangô, o espírito de caça de Oxóssi, a sabedoria de Oxalá, o acolhimento e as forças das profundezas do mar de Iemanjá.*

*No primeiro dia, durmo no ronkô com as oferendas na minha cabeça, nos pés e nas mãos, os pontos vitais da construção da pessoa, o acaçá continua segurado pelo turbante na minha cabeça. No segundo dia, tomo banho com sabão da costa e banho de ervas. No dia seguinte, o banho inclui a cabeça e o uso de ervas que estavam no ilê durante o ritual. No terceiro dia, tomo banho só com sabão da costa. Cada vez que*

saio do ronkô, seja para tomar banho ou fazer minhas necessidades, uso um lençol branco que me cobre da cabeça aos pés. Estou num estado liminar, indicaria Turner. A cada dia, depois do banho, troco minha roupa de ração, a camisa e calça brancas.

Sábado, festa de Oxalufá. Pela fresta da janela do ilê, vejo passar uma procissão no terreiro, que carrega o santo, Oxalá, cultuado no espaço aberto, fora do seu ilê. Paradoxos da observação participante, minha participação no ritual não me permite observar o que acontece no lado de fora. Pela fresta da janela, enxergo a procissão em que Oxalá é carregado num suporte similar ao usado nas procissões dos santos católicos. Não posso deixar de pensar em procissões tradicionais, como a de Santa Barbara/Iansã no Pelourinho, onde o santo católico deve carregar algum axé do orixá, não só sincretismo; penso nas irmandades negras com seus tamborzeiros... E eu pagando obrigação. O povo entra no barracão, escuto o xiré, penso nos paradoxos da observação participante, a qual não me permite observar mas não impede de refletir.

O Pai Arí entra no ronkó e corta o colar que estava estreitamente amarrado no meu pescoço, aquele colocado no início da reclusão. “Está liberado”, diz o Pai. As ekedes entram e me entregam as roupas da saída, o calçado branco e uma faixa com meu cargo: Elemoxé, ogã guardião do axé de Oxalá.

Depois da procissão de Oxalá que acompanhei pela fenda da janela, acompanho o xiré no barracão tentando identificar os toques para os diferentes orixás por aproximadamente uma hora e meia. Estou ansioso por sair. E me orientaram: “- Você vai sair do quarto de Oxalá”. Depois do xiré, sou levado para o ilê de Oxalá. Chegam os cavalos d’santo encarnando diversas qualidades de Oxalá: o Oxaguian guerreiro, o Oxalufam ancião, o pai compassivo que anda apoiado no seu Opaxoró. As iaôs estavam com esta última qualidade de Oxalá, enquanto o Pai Cezar encarnava o guerreiro, com sua espada prata. As iaôs por momentos viravam erê, mas voltaram ao Orixá na hora da saída.

Oxaguian me olha, ajeita minha camisa e minha faixa. Entro no barracão do braço de Oxaguian e recebo publicamente o título de

*Elemoxé. Oxalá proclama meu nome: Ogum Obadei. Sou convidado a sentar na cadeia das autoridades da casa. Pai Arí pede minha benção, a Mãe pequena pede minha benção, assim como o axogum. A emoção toma conta de mim. Agora faço parte da comunidade do terreiro e sou reconhecido como Pai de Santo.*

*Não consegui registrar a festa de Oxalufã, mas concluí meu ritual de passagem e mudou minha posição no terreiro. Tenho obrigações e sou reconhecido como parte da comunidade. Agora sou Elemoxé, Ogum Obadeí ou Ogumdeí, um Ogum forte, aguerrido, que não tem medo e abre os caminhos. Agora não só posso observar participando como também tenho que aprender. Passamos da observação direta para a participação expectante. Nossa palavra de antropólogo agora é também a palavra de um Ogã da casa.*





Os rituais criam vínculos de pertencimentos, marcam a passagem de posições na estrutura social, constroem a pessoa. A participação no ritual de iniciação e o cargo de ogã da casa marcaram minha inserção no trabalho de campo. O que é um Ogã? Quais as implicâncias do cargo e sua posição social no terreiro? Apesar de vários pesquisadores terem recebido o cargo de Ogã, poucos são os que têm abordado o significado do cargo. Alguns autores têm centrado sua atenção na cadeia do Ogã, seu lugar no barracão do lado dos Pais de Santo. Na sua dissertação *O poder dos homens na cidade das mulheres*, Tomazia Maria Santana de Azevedo Santos (2009), filha da Mãe Stella do Ilê Axé Opô Afonjá, analisa o grupo de ogãs da casa, seu papel na organização do terreiro e seu papel nos sacrifícios durante o Orô, o sacrifício. A autora chega a definir os ogãs como os “padrinhos” do terreiro.

Existem dois tipos de ogãs. Os ogãs sentados, que são aqueles escolhidos pelos Orixás e os ogãs iniciados, ou confirmados. Santos (2009) dá destaque aos ogãs sentados, com relatos da surpresa no momento de serem escolhidos e carregados pelos outros ogãs no barracão. O ogã sentado é um cargo honorífico e não participa de todas as atividades do terreiro. Os ogãs iniciados são indicados pelo jogo de búzios realizado antes da iniciação. O Ogã iniciado já nasce como Pai de Santo e ocupa o lugar mais alto na hierarquia entre os não rodantes da casa. As ekedes nos deixam passar na frente; temos direito a entrar em todas as casas de santo, inclusive pedir para que abram os pejís para podermos entrar quando consideremos adequado. Como ogãs, somos mensageiros do Santo, o seu secretário.

Dentro do candomblé, existem diversos tipos de pessoas. Por um lado, os virantes e os não virantes. Entre os virantes, existe uma hierarquia que envolve iniciação e tempo de iniciado. Os abiás são os simpatizantes não iniciados. Os *iaôs*, os iniciados, que passam pela confirmação de um ano, três e sete anos. Depois dos rituais do sétimo ano, viram ebome, autoridade da roça, e podem aceder ao cargo de Pai ou Mãe de Santo e abrir suas próprias roças, mas continuam participando dos rituais da casa matriz na qual se iniciaram. Já entre os não rodantes, estão os ogãs e as ekedes. Existe também uma hierarquia entre ogãs e ekedes baseada na antiguidade no

santo, na qual se espera que os mais novos respeitem e sigam as orientações dos mais velhos no santo. As ekedes acompanham as cerimônias e cuidam dos virantes, já os ogãs desempenham diversas atividades.

Concordo com Santos (2009), o momento mais importante dos ogãs é seu papel nos sacrifícios. O Axogum é o ogã encarregado de realizar os sacrifícios, sob a supervisão do Pai de Santo e da Mãe Pequena. O restante dos ogãs colaborou, lavando os bichos, segurando-os durante o sacrifício. Somos responsáveis pelo momento mais sagrado do Candomblé que é a liberação do axé dos animais, a energia vital da qual se alimentam os Orixás. São os ogãs os que tocam os atabaques que marcam os ritmos do ritual, tanto no orô como no barracão. Durante as festas no barracão, quando o terreiro recebe o público externo, os ogãs velam pela ordem para o desenrolar adequado da festa. Como ogãs, temos a responsabilidade de evitar os problemas que possam acontecer no terreiro, tanto entre os filhos de santo quanto em relação ao público externo. Estar atentos ao cumprimento de regras estéticas e de comportamento. Caso algum filho insista em incorporar num momento não adequado, também é nosso papel corrigir essa atitude.

A participação como Ogã foi determinante para a realização do vídeo. Como ogã, entro no ilê durante a realização dos sacrifícios durante o orô. Meu ponto de vista não é de um observador externo. Eu, como ogã, tenho uma interação com os orixás, a qual é diferente da interação dos iaôs e ebomes. Isso se reflete no olhar da câmera, um vídeo transe, imerso no ritual, e uma voz que me coloca na encruzilhada entre a antropologia e a voz da casa.

## Os imponderáveis da pandemia e o registro do Orô

Minha saída foi a última festa com barracão. Com o agravamento da pandemia, foi cancelado o barracão na festa do Pilão de Oxalá; em face desse agravamento, o governo editou novas medidas restritivas, entre as quais, estavam o distanciamento social, a proibição de aglomerações, a restrição aos cultos religiosos, limitando a capacidade a 30%, a proibição

de aglomerações noturnas, o toque de recolher com fiscalização das forças públicas. Frente a esse quadro, as festas aos Santos ficaram suspensas. Depois de uma semana na roça, os Orixás se expressaram novamente pelo jogo de búzios. Os orixás não podem ficar sem comer por mais de um ano. Os rituais não podem parar; podem até ser modificados, mas os orixás não podem ficar sem comer. Pai Arí nos informou da decisão: realizaríamos o *orô*, o sacrifício para os Orixás; mas, respeitando as proibições do governo, não seria realizado o *xiré* no barracão. O *orô* ficaria restrito aos Filhos do Santo e às autoridades da casa, ogãs e ekedes. Podem parar os tambores, não seria a primeira vez, mas o *candomblé* não pode parar.

A metodologia participativa implica uma série de acordos sobre que pode ser filmado e o que não pode ser registrado. Como parte do *candomblé*, existe um compromisso com determinados aspectos do culto que não podem ser revelados. O sagrado não pode ser mostrado. Não posso filmar os sacrifícios, não posso filmar o orixá arriado no ilê, o material só poderá ser divulgado com autorização do pai da casa. Combinei com o Pai Ari que filmaria apenas alguns minutos de cada ritual. Meu interesse não era filmar o ritual completo, mas alguns momentos simbólicos.

Para o registro do ritual, seguindo Turner (2005a), eu focalizei os orixás como símbolo ritual. Este autor define o símbolo ritual como a menor unidade do ritual, que contém todas as propriedades do ritual. Os orixás permitem compreender o significado do ritual. Por outro lado, o registro audiovisual permite trabalhar outros aspectos como: a estética, a performances, a música, as comidas, os aspectos intrinsecamente ligados a uma tradição cultural. Mais do que uma descrição acabada do ritual, privilegamos a experiência sensorial, a empatia.

O ritual é um poderoso aparelho comunicacional, que atua por meio de símbolos e envolve mente e corpo dos participantes, implica um envolvimento emotivo que segue as fases do ritual. Os rituais são *performados*, atuados e envolvem aspectos estéticos e um conhecimento sobre os símbolos, expressado por meio da exegese, a explicação dos símbolos, seus significados complexos. O símbolo ritual estimula a ação. Nos vídeos realizados,

focalizamos a performance dos orixás durante o *orô* e a exegese do Pai Arí sobre os diferentes Orixás.

Se algumas performances podem ser indeterminadas, os rituais do candomblé implicam sequências de ações rituais que têm que seguir a ordem estabelecida pelo ritual, passado de geração em geração. Há os cantos para os orixás, cantos para os animais que vão ser sacrificados; canto para o *epó*, para o sal; toques para preparar as oferendas. Essas performances rituais envolvem valores, afetos, estados de espírito. A performance envolve um sentimento coletivo que toma conta dos participantes, uma reflexão plural a partir da experiência (TURNER, 2005b, 2015; LANGDON, 2006).

Na sua análise das performances, Turner (2005b, 2015) se apropria do conceito de *Weltanschauung* de Dilthey, que poderia ser traduzido como visão de mundo, como tradição cultural que está como pano de fundo das performances coletivas. Ele destaca que a performance é dinâmica, continuamente sujeita à revisão, mutável. A *Weltanschauung* é plasmada nas performances e sujeita à revisão na execução cíclica dos rituais. Bauman (2014), que trabalhou com história oral, já na década de 1970 indica que devemos prestar atenção analítica aos aspectos estéticos e poéticos que envolvem a performances dos narradores. Além disso, esse autor chama a atenção para diversos aspectos, tais como: o comportamento exibido pelo performer; a competência do performer; a avaliação das performances por parte do público; os marcadores que indicam o início e o final das performances; e a experiência em relevo, as qualidades expressivas, emotivas e sensoriais que constituem a experiência emergente das performances (BAUMAN, 2014, BAUMAN; BRIGGS, 2006).

Langdon (2006), ao realizar uma síntese desses autores, destaca cinco pontos de convergência entre as abordagens de Bauman e Turner: a experiência em relevo, o comportamento intensificado pelas performances; a participação expectante, na qual o significado emerge do contexto; a experiência multissensorial, na qual diversos estímulos criam uma experiência emotiva, expressiva e sensorial; o envolvimento corporal, sensorial e emocional, a encorpação, que coloca em xeque a divisão cartesiana da

experiência que separa o reacional do emocional, do corporal; o significado emergente das performances, que implica uma experiência imediata, emergente e estética.

Esse conceito de performances e suas implicâncias analíticas provocam um deslocamento no qual não estamos interessados numa descrição minuciosa do ritual, nem num sistema de regras ou numa leitura semântica dos símbolos. Deslocamos o eixo da explicação para a compreensão, a *Verstehen*; da descrição para a experiência da performance; da razão para a sensação, ou seja, para uma antropologia audiovisual sensorial.

O Orixá aparece como símbolo ritual, um símbolo que estimula a ação. Nossa preocupação não é com o campo semântico, nem com o sistema classificatório por eles ordenado. Evitamos cair no esquematismo: tal orixá, tal cor, tal comida, tal saudação. Tentamos compreender a tradição dos orixás na Bahia como uma *Weltanschauung*, uma tradição cultural que se configurou num momento histórico e é performada de geração em geração por meio de diversos rituais.

Os orixás podem ser representados por ícones, podem remeter às forças da natureza, também como características que se refletem nas pessoas. Diferentemente dos deuses judeu-cristão e islâmicos – que são uma construção externa, o Orixá está em nós. Para os participantes desta tradição, o orixá está no ilê, nas casas do santo e se manifesta também nos rodantes da casa. A noção de pessoa no candomblé implica uma divisão entre os rodantes e os não rodantes, os que manifestam o orixá durante os rituais e os ogãs e ekedes que cuidam do culto.

O *egbé* é o espaço do sagrado, onde moram os orixás, e onde é realizado ciclo anual de festas para os Orixás. Os rituais anuais envolvem todos os filhos da casa e têm um caráter coletivo, com momentos abertos ao público. As festas anuais em que se dá de comer ao orixá possuem uma parte reservada para os filhos da casa, realizada no ilê do orixá, e uma parte pública no barracão: o *orô* e o *xiré*.

O *orô*, o sacrifício ou também chamado da matança, envolve a oferta de animais. Os animais variam de acordo com o gosto dos diversos orixás e seguem uma ordem. Não se oferta um animal, por exemplo, um bode. O sacrifício envolve uma corda, uma sequência de animais a serem sacrificados. Essas cordas são puxadas pelo animal de quatro patas (cabra, carneiro, bode), seguido pelos animais de penas (galos, galinhas, galinha de angola), por algum animal de predileção do orixá e fecha, frequentemente, com um pombo. Nessas festas, dá-se de comer aos símbolos dos orixás e à cabeça dos seus filhos. Se Taylor indicou a magia por contágio e por imitação, encontramos aqui o que Lévy-Bruhl chamou de participação, em que os iniciados e o símbolo guardam uma relação que envolve valores, emoções, e a manifestação do orixá.

Durante o ritual os Orixás, manifestam-se nos corpos dos rodantes e vêm a agradecer, dançando, pelos sacrifícios recebidos. Os orixás raras vezes falam, mas se manifestam nas consultas aos búzios. Durante o *orô*, eles dançam ao som dos atabaques e agradecem pelas comidas recebidas, agradecendo aos seus filhos mediante um abraço. Eles estão presentes nos corpos dos rodantes em transe e se manifestam corporalmente no ritual. Durante o *xiré*, na festa do barracão eles apareceram em todo seu esplendor, com suas roupas e seus símbolos; mas, por causa da pandemia, os *xirés* foram suspensos, o que levou a concentrar nossos registros no *orô*, esse culto mais reservado, que envolve a intimidade dos orixás.

Ao longo da pesquisa, cheguei a questionar a noção de observação participante. Minha sensação era a de estar imerso num processo de aprendizagem. A observação é expectante e condicionada pelo que os participantes esperam do meu comportamento no cargo. A reclusão de quatro meses no terreiro durante a pandemia e a iniciação como Ogã marcaram qualitativamente o trabalho de campo. Não realizamos longas e extenuantes entrevistas. O aprendizado se deu pelo convívio, nas rodas de conversa, na execução de tarefas rituais e nas atividades cotidianas, como preparar e compartilhar um prato de comida e uma cerveja. As conversas depois do almoço, muitas vezes, evocavam a Vovô Aninha, a Babá Verger, nosso *tio*

no Santo, o respeito a Vivaldo da Costa Lima, que esteve a frente do IPAC. No convívio com Pai Ari, também acompanhei seu posicionamento em vários processos que transitaram pela FENACAB e as discussões no conselho do IPAC no qual a federação tem assento. Essa experiência foi mais reflexiva que descritiva. O produto da pesquisa não foi uma descrição etnográfica, ela representa a casa, seu patrimônio imaterial, sua cultura vivida.

Como Ogã da casa, participei do *orô*, auxiliando nos sacrifícios, preparando os animais e acompanhando o ritual dentro do *ilê*, enquanto vários dos membros da casa, pela sua posição no sistema de cargos, acompanhavam do lado de fora. Minha participação era expectante, tentando compreender o ritual. Sem dúvida, o ponto alto do ritual é quando os orixás se manifestam nos fieis em transe e vêm agradecer o sacrifício dadivoso. O orixá desce, com os pés descalços e os olhos virados, e agradece pela dádiva dançando. O orixá está aí! Ele é a síntese e a força que mobiliza o ritual. O momento extraordinário, o evento em relevo, a consciência coletiva atuada, a teofania. O foco dos vídeos não foi descritivo; a filmagem, realizada com um celular, não foi intrusiva e o material se restringiu a 10 ou 15 minutos ao longo de um ritual que demora horas, e uma sequência ritual que leva dois dias e termina com o *osse*, a limpeza dos assentamentos e arriar os axés, a comida do santo. Como Ogã de Ogum, participei desse final do ritual levando as comidas para diferentes lugares: nas águas, para Iemanjá e Oxum; no mato para Ogum, no mato distante para Oxóssi, no bambuzal para Iansã. Antigamente, na época da repressão religiosa esses axés que são arriados tinham que ser enterrados.



## Os resultados da pesquisa

Como produto dessa etnografia audiovisual, foi publicada uma série de vídeos, os quais foram realizados durante o trabalho de campo com o nome Bahia d'Orixas. Como indicamos anteriormente, foram registrados alguns minutos durante os rituais. O material foi editado durante o trabalho de campo. As imagens dos rituais são entrelaçadas por depoimentos do Pai Ari, o que interpreta o simbolismo dos diferentes orixás. Alguns dos depoimentos foram registrados por mim para serem veiculados no programa que o Pai Ari teve na TV local durante a pandemia. Esses depoimentos, inseridos no ritual permitem dar voz à maior autoridade da casa na interpretação dos símbolos.



Os vídeos foram apresentados ao pai de santo, que tem direito de veto sobre o que pode ou não ser divulgado. Realizada a primeira versão, o material foi mostrado a diferentes irmãos da casa, como se fossem realizados diversos grupos focais para ter um retorno sobre o material, o seu ritmo, os comentários provocados. Cada um dos cliques foi finalizando com a inclusão de uma apresentação e créditos finais e foram publicados no canal de YouTube criado para a casa. Na edição dos vídeos, foram incluídas legendas com o nome das pessoas e o Orixá que os identifica nos momentos de transe. Os vídeos refletem a estética, a música; apresentam as comidas; tentam provocar empatia entre o público e os rituais apresentados. Fugimos de uma descrição para dialogar com a arte e a estética, evitamos entrevistas e nos concentramos na performance dos rituais, exploramos a empatia nesses momentos extraordinários de teofania.



<https://www.youtube.com/channel/UCDJ4JJDquTWhwroef94J4Q>

Neste canal, foram publicados os vídeos realizados durante a pesquisa. Os vídeos não seguem necessariamente a ordem dos rituais no sistema de festas. No meu retorno ao campo, um ano depois, fiquei surpreso com o impacto em termos de público atingido. Em pouco mais de seis meses, o canal possuía mais de 1.000 inscritos e o seu vídeo mais visualizado, *Odé*, tinha mais de 50.000 visualizações. Na continuação, apresento os vídeos produzidos durante a primeira parte da pesquisa e indico, em nota de rodapé, o link do material e o número de visualizações no momento.

A série inicia com Bahia d’Orixás – Introdução (originalmente publicado como Ancestrais)<sup>11</sup>. Neste clipe, explícito os objetivos da pesquisa, e o Pai Aristide apresenta a ancestralidade da casa. Enquanto enfatizo a importância do Candomblé como patrimônio imaterial, Pai Aristide remonta a tradição ao terreiro de Barroquinha fundado por Adeta, Iá Kalá e Iá Nasso, que deu origem ao Ilê Axé Iyá Nassô Oká, Casa Branca do Engenho Velho; o Gantois; o Ilê Axé Opô Afonjá; o Ilê Opô Aganjú no qual ele foi iniciado por Pai Balbino, Obaraym de Xangô e recebeu o *decá* para criar o Ilê Axé Opô Ajagunã.

**Bahia d’Orixás – Exú**<sup>12</sup>, no qual se registra o Orô realizado para o orixá exú, diferente dos exus cultuados na umbanda. Exú é o mensageiro, o orixá da comunicação. Existem diversos tipos de exus africanos; neste documentário, apresentamos os rituais feitos para o exú da casa e o exú da porteira.

**Bahia d’Orixás – as Iyabás**<sup>13</sup>, apresenta as mães, aqueles orixás que têm o poder de gerar a vida. Neste material, apresentamos fragmentos dos rituais de Iemanjá, Oxum, Iansã e Naná. Os diversos rituais foram agrupados para a produção deste clipe em que se enfatiza o poder dos orixás

---

11 Data de publicação: 14/03/2021; número de visualizações: 1.135 até 10/10/2022. Disponível em: <https://youtu.be/JJYsq-39zYQ>.

12 Data de publicação: 23/08/2021; número de visualizações: 18.472 até 10/10/2022. Disponível em: <https://youtu.be/-MsisuWLa9E>.

13 Data de publicação: 6/11/2021; número de visualizações: 8.535 até 10/10/2022. Disponível em: <https://youtu.be/Oijt8pEpdhE>.

femininos, e mostra o contraste entre eles. Iemanjá a mãe das profundezas do mar, a força das águas; Oxum, a sedução, a orixá das águas doces; Iansã orixá, dos ventos e das tempestades, única orixá que não tem medo de Ikú, a morte, mãe dos Egungum; e Nanã a orixá da lama, mãe Omolú, Iewa, e Olodumare.

**Bahia d’Orixás – Família Afoman**<sup>14</sup> apresenta um grupo de Orixás cujo culto tem origem na Nigéria. Esta família de orixás da palha está formada por Nanã, Omolú, Oxumaré e Iewá. Os cortes realizados para estes orixás são diferentes, o de Nanã não utiliza metal e o de Oxumaré tem um corte diferente ao dos outros orixás. Esta família se celebra toda junta, apesar de que, por particularidades da casa, Iewá também será cultuada junto a Oxóssi. Nanã é mãe primeira a orixá da lama com quem Olorum moldou o homem. Omolú, também chamado de Obalaué é o orixá relacionado à cura. Filho de Nanã foi criado por Iemanjá. Os pipocas simbolizam a varíola curada pelo seu poder, que transformou as bolhas em pipocas. Oxumaré, a serpente arco-íris, dona do tempo, e da adivinhação; Iewá a irmã de Oxumaré, sua versão feminina.

**Bahia d’Orixás – Xangô**<sup>15</sup>. Xangô é o único Orixá coroado. Representação da autoridade, Xango tem várias manifestações. Xangô Aira, que veste branco por ter carregado Oxalá nas costas; Aganjú, o Xangô jovem, cheio de ímpeto e vitalidade; Xangô Barú, um Xangô meio atrapalhado e violento. Durante o Orô, indicamos a qualidade dos diferentes Xangô que se manifestaram no orô.

**Bahia d’Orixás – Odé**<sup>16</sup>. Odé, também conhecido como Oxóssi, foi o primeiro orixá assentado no Brasil por Iakalá, Ia Nasso e Aketá, é considerado o principal orixá da nação Ketu. Odé é o orixá da caça; sua dança

---

14 Data de publicação 30/08/2021; número de visualizações: 7.965 até 10/10/2022. Disponível em: <https://youtu.be/J7G5Hvw3mQA>.

15 Data de publicação: 06/09/2021; número de visualizações: 5.091 até 10/10/2022. Disponível em: <https://youtu.be/jLSH6LSvYI>.

16 Data de publicação: 23/09/2021; número de visualizações: 50.751 até 10/10/2022. Disponível em: <https://youtu.be/15HY77mMpss>.

mimetiza os passos do caçador para desorientar a presa, os ataques dos marimbondos e os movimentos da caçada. Dentre os vários Oxóssi da Casa, destaca-se o Odé do Pai Igor, filho biológico de Pai Ari. A Iewá de Manuela, outra das filhas biológicas do Pai Ari também aparece no *oró*. Sua Iewá manifestou seu desejo de ser assentada na casa de Oxóssi.

**Bahia d’Orixás – Ipeté**<sup>17</sup>. O Ipeté fecha o ciclo de festas. Durante o ritual, oferece-se comida a Oxum e Iansã; na parte da noite, as filhas destes orixás agradecem distribuindo presentes para os participantes da festa. No dia seguinte são entregues as oferendas para Oxum e Iemanjá, fechando o ciclo de festas. Estas oferendas são entregues nas águas em sinal de agradecimento às trocas dadas com os Orixás.

**Mãe Lilita. A iniciação**<sup>18</sup>. Mãe Lilita d’ Oyá foi a primeira Ialorixá feita na Ilha de Itaparica. Preparada pelo Odjé Olegario Daniel de Paula, ela foi feita por Mãe Alice Ruas. A iniciação de Mãe Lilita foi evocada por Gitauira Oliveira Mascarenhas – sua filha biológica – e Vitor Mascarenhas de Oxalá, seu neto. Vitor de Oxalá, que cuidou de Mãe Lilita, evoca, de forma vívida, os fatos históricos atualizados na performance. O vídeo retrata a história oral do terreiro, os pequenos relatos que amarram a casa na história do Candomblé da Bahia. Mãe Lilita é mãe biológica do Pai Aristides Mascarenhas do Ilê Axé Opô Ajagunã. A história da feitura de mãe Lilita nos remonta ao tempo em que Mãe Senhora, nascida em Itaparica dirigia o Ilê Axé Opô Afonjá.

Parte do material audiovisual desta pesquisa também foi publicado no meu canal no YouTube<sup>19</sup>. Por um lado, o documentário piloto foi realizado um ano antes da pesquisa **Águas de Oxalá**<sup>20</sup>. O outro vídeo **Bahia**

---

17 Data de publicação: 23/09/2021; número de visualizações: 9.341 no 10/10/2022. Disponível em: <https://youtu.be/GbuLi1269Bs>.

18 Data de publicação: 20/07/2022; número de visualizações: 364 até 10/10/2022. Disponível em: <https://youtu.be/AFkYFzO8vio>.

19 Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCFVE9GD8NKdbyudgK5j2nfQ>

20 Data de publicação: 20/03/2020; número de visualizações: 8.597 visualizações. Disponível em: <https://youtu.be/bViupsHCNBg>.

**d’Orixás**<sup>21</sup> resulta do conjunto dos cliques publicados isoladamente; fiz duas versões deste vídeo, realizando pequenos ajustes.

Como parte do projeto de pesquisa crie o canal de YouTube, editei e subi os vídeos no canal, este que rapidamente chegou a 1.000 inscritos e teve um pico de 50.000 visualizações no vídeo mais reproduzido. O pessoal da roça pode ter divulgado o material no Instagram do terreiro. Eu me limitei a apresentar alguns dos vídeos no circuito universitário, mas a maior parte do público não é de acadêmicos, mas do povo do santo. O formato de 10 minutos se mostrou mais popular para um público que possivelmente assiste aos vídeos em seus celulares. O formato de filmes de mais de uma hora pode ser adequado para um cinema, mas não se mostra viável para o público que assiste aos vídeos em smartphones. Outro dado relevante é a presença de diversas produções sobre candomblé na internet. Entre estas, podem ser mencionados filmes clássicos, músicas, palestras, documentários, fragmentos de rituais, desenhos. A internet aparece como um novo espaço público para o intercâmbio e a circulação de materiais centrados no candomblé. A pandemia pode até ter impulsionado a produção e circulação desse material, mas a presença desse espaço público virtual a antecede e merece ser explorado.

Outro produto indireto desta pesquisa ocorreu no plano de formação de recursos humanos, por meio de dois cursos de Antropologia Visual realizados em parceria com o Prof. Carlos Caroso na PPGA/UFBA e a participação de alunos da Bahia no curso no PPGAS/FCS/UFG. Assim, uma centena de alunos deve ter passado pelos três cursos; uma parte significativa deles é participante de diversas tradições de candomblés, umbanda, quilombolas, indígenas. Dou destaque para a ekede Náíade do Ilê Axé Opó Ajagunã e outros alunos já mencionados anteriormente. Agradeço também aos colegas da FCS/UFG que permitiram a realização da disciplina de Tópicos especiais: Candomblé. Nessa disciplina, revisamos a bibliografia aqui apresentada,

---

21 Datas de publicação: 20/08/2021 e 12/02/2022; número de visualizações: 2.200 visualizações. Disponível em: <https://youtu.be/uzGF3qFLPnw>

discutimos o trabalho de campo e intercambiamos opiniões com discentes da linha de Ketu, da linhagem do candomblé de Oxumaré de Salvador. Acho que foi o primeiro curso centrado numa discussão sistemática dessa tradição cultural na Universidade Federal de Goiás. Gratidão aos alunos do curso de patrimônio e Antropologia, de museologia UFG, com quem discutimos o patrimônio imaterial e as políticas de patrimônio no estado da Bahia. Gratidão também aos alunos dos cursos e ao Prof. Carlos Caroso do PPGA/UFBA, que permitiram o que Cardoso de Oliveira (1988) chamaria de segundo momento interpretativo do trabalho do antropólogo, ou seja, uma discussão plural, por meio da qual foram preliminarmente discutidas as ideias apresentadas neste trabalho.

## Considerações finais

O que faz um antropólogo durante a pandemia? Antropologia. Como docente universitário, realizei docência, extensão universitária e a pesquisa aqui apresentada. A pandemia nos obrigou a reinventar-nos: aulas copresenciais pela internet; trabalho de campo acompanhando um isolamento social comunitário. Vale indicar que esta estratégia também foi adotada por outros grupos tradicionais, como quilombolas e indígenas. Durante o isolamento no terreiro, os rituais, a convivência, as comensalidades e as trocas criaram um sólido vínculo social. Atravessamos a pandemia e essas relações permaneceram.

A revisão bibliográfica se centrou nos registros do Candomblé como uma tradição cultural. Com seus personagens-chave e histórias exemplares. Tentamos, dessa forma, driblar o dilema entre um purismo africano e as críticas ao caráter Nagô-cêntrico desses estudos. Toda tradição se transforma para permanecer a mesma, como indicava o saudoso Roberto Cardoso de Oliveira. A literatura nos permitiu remontar uma linhagem na qual estão ancoradas as práticas do terreiro onde realizei o trabalho de campo. A ancestralidade é, portanto, um valor para o grupo e define seu lugar na constelação de religiões de matriz africana.

O patrimônio imaterial foi incluído na agenda das políticas públicas no Constituição de 1988, mas suas políticas foram implementadas somente a partir do ano 2000. No governo Lula, durante a Gestão de Gilberto Gil, o IPHAM iniciou o registro do patrimônio imaterial a partir dos livros de tombamentos. Essa política impulsionou o registro de diversas manifestações culturais e o apoio por meio de salvaguardas. Mas o patrimônio imaterial também foi objeto do programa Cultura Viva, mediante o apoio a diversos mestres populares, *Griots*, pontos de cultura. O objetivo dessas políticas foi a fruição cultural, o prazer não só de consumir como também de produzir cultura. De fato, existiram vários projetos de pontos de cultura desenvolvidos em terreiros e outras associações. Um dos pontos contemplados no projeto original incluía proporcionar, aos pontos de cultura, uma câmera de vídeo, computadores com acesso à internet e programas de edição para que os participantes dos pontos registrem e subam, na internet, as atividades culturais desenvolvidas pelos diversos grupos. Atualmente, os registros de patrimônio imaterial incluem, nos editais, junto com a monografia sobre os bens tombados, o registro audiovisual; nestes caso, realizado por profissionais da área de cinema e vídeo. Na nossa pesquisa, inspiramo-nos no programa Cultura Viva para o registro e a edição compartilhada do material audiovisual. Diferentemente das produções realizadas por cineastas, as quais concentram o registro em poucos dias e numa equipe de trabalho, o material foi filmado e editado por um antropólogo, o que implica um trabalho artesanal e um forte envolvimento no trabalho de campo. Os registros foram realizados ao longo de dois meses de rituais, e a edição compartilhada foi realizada no terreiro nos dois meses posteriores.

Retomo uma questão colocada por Martini (2017) sobre as críticas aos estudos de casa e à iniciação no processo de pesquisa. Certamente, é possível realizar uma pesquisa qualitativa com entrevistas e observação direta. Eu mesmo empreguei esta metodologia na minha pesquisa anterior sobre os candomblés da Bahia (ALVAREZ, 2006). Na oportunidade, pelo fato de não ser “iniciado”, eu não podia realizar perguntas. Visitei diferentes terreiros e escutei atentamente vários Babalorixás e Ialorixás. Eu podia

escutar, mas não podia perguntar, pelo segredo que envolve uma religião iniciática. Depois da iniciação, não só posso perguntar como devo aprender, participar. A etnografia, ao contrário das pesquisas qualitativas, envolve a experiência, a participação, as emoções, a empatia.

A experiência etnográfica foi condicionada por diversos fatores, entre os quais pode ser mencionada a pandemia, fato que reforçou os vínculos durante o isolamento no terreiro. Outro fator determinante foi a iniciação com Ogã da casa. Os rituais de iniciação criam laços de pertencimento. Fui iniciado na tribo de Ketu, com direitos, deveres e obrigações. A observação participante e os imponderáveis da pesquisa, como a proibição de toques no barracão, encaminham o trabalho para o registro do *Orô*, a obrigação anual de dar comida para os orixás. A filmagem foi também condicionada pela minha posição na casa, ela reflete o ponto de vista de ogã, com o trânsito que temos durante esses importantes rituais.

A etnografia não é método, como indica Peirano (2014), pois somos impactados durante o trabalho de campo, como assinala Favret-Saada (2005); o trabalho de campo nos envolve num complexo processo reflexivo (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1998; ALVAREZ, 2020). A etnografia não é uma descrição; ela envolve a experiência e a criação de uma narrativa dramática. Privilegiamos a performances na nossa etnografia audiovisual, porque: é coletiva; é atuação de uma tradição, a atualização de uma *Weltanschauung*, avaliada criticamente pelos participantes; privilegia o saber encorpado por sobre os discursos; reflete esse momento de teogonia criado pelos rituais e os estados de transe dos participantes (LANGDON, 2006).

Ao registrar o ritual, privilegamos os orixás como símbolo ritual que sintetiza as características, que mobiliza os participantes, que cria momentos extraordinários de consciência emergente, coletiva. O registro das performances com meios audiovisuais permite, na nossa narrativa, a inclusão de elementos estéticos, músicas, cores, comidas, registros dificilmente trabalhados nas narrativas escritas. Nossa etnografia se desloca das pretensões “científicas”, descritivas, classificatória para incorporar a sensibilidade, a arte, despertar emoções e empatia num intento de tradução



cultural, apresentando, nessas narrativas audiovisuais, o candomblé para um público mais amplo.

Assim, nossa proposta de etnografia audiovisual vem ao encontro da proposta de antropologia multimodal formulada por Collins, Durnington e Gill (2017). Os autores propõem um deslocamento da antropologia clássica para uma antropologia multimodal, engajada, decolonial, participativa. Um movimento que se desloca da descrição para a performance, da escrita para outros modos de apresentar a etnografia, como vídeos e performances.

Nossa pesquisa reflete uma antropologia engajada e participativa. Participativa em diferentes sentidos. Por um lado, no sentido de Jean Rouch, de uma antropologia compartilhada, trabalhado metodologicamente durante o trabalho de campo. Mas também participativa no sentido das redes sociais, uma vez que o vídeo disponibilizado nas redes sociais alcança dezenas de milhares de pessoas, um público maior que o alcance de um texto acadêmico. Uma distribuição que não passa por controles prévios de aprovação de um comitê editorial, mas que se apoia num público que interatua no mundo virtual.

Passamos da descrição, como pretendia a etnografia clássica, para a performance como complexa forma de comunicação que registramos nos vídeos e que inclui música, estética, movimentos corporais, emoções. O vídeo nos permite combinar depoimentos, performances e também a voz do antropólogo. Não se trata da voz de um narrador onisciente, é uma voz experiente, a voz do antropólogo como alguém que passou pela experiência e que, num movimento reflexivo, a traduz para um público mais amplo. A outra voz que aparece nos vídeos é a voz do Babalorixá, a pessoa com a autoridade para explicar os símbolos, para apresentar a hermenêutica nativa.

Num momento em que o debate antropológico se vê afetado pela virada decolonial e suas críticas à colonialidade da raça e gênero, a etnografia audiovisual se apresenta como crítica à colonialidade da escrita. A etnografia como forma de conhecimento não pode ficar limitada à escrita, como gênero literário. A transformação multimídia, a popularização do registro audiovisual nos leva a explorar novos suportes para as narrativas

etnográficas. Deslocamos-nos da pretensão da antropologia como ciência no sentido das ciências naturais, para uma antropologia, mas próxima da arte, das performances e dos dramas no sentido de Turner (2005a, 2005b, 2015). O vídeo suporta uma forma dramática na qual o significado não está nos símbolos isolados, mas na consumação do drama. Um drama que será interpretado pelo público e que produzirá um efeito reflexivo: a compreensão de que o candomblé é um patrimônio imaterial que resistiu ao epistemicídio das culturas de matriz africana no Brasil.

## Referências

ALENCAR-VIEIRA, Suzane de. Força e vulnerabilidade: lições de etnografia e de feiticeira de Jeanne Favret-Saada. *Mana*, v. 27, n. 3, p. 1-26, 2021.

ALMEIDA, Alfredo Wagner. Museus indígenas e quilombolas: os novos significados do conceito de processo de patrimonialização. *Revista do Patrimônio*, Brasília, n. 37, 2018. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/revista\\_patrimonio37.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/revista_patrimonio37.pdf). Acesso em: 10 out. 2022.

ALVAREZ, Gabriel O. *Tradições Negras Políticas Brancas*. Brasília: Ministério da Previdência Social, Secretaria de Políticas de Previdência Social, 2006.

ALVAREZ, Gabriel. Goiânia: Gabriel Alvarez, 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCFVE9GD8NKdbyudgK5j2nfQ>. Acesso em: 7 nov. 2008.

ALVAREZ, Gabriel O. Antropología Visual compartida, prácticas y límites. In: VAILATI, Alex; GODIO, Matias; RIAL, Carmen (org). *Antropología audiovisual na práctica*. Florianópolis, Editora Desterro, 2016. p. 81-130.

ALVAREZ, Gabriel O. Antropología visual, performance y hermenéutica: experiencia de ver, escuchar y participar en Huautla de Jimenez, (Oaxaca, México). In: BAEZ LANDA, Mariano; ALVAREZ, Gabriel O. (org.). *Um olhar in(com)formado: teorias e práticas na antropologia visual*. Goiânia: Editora da Imprensa Universitária, 2017. p.145-194.

ANDRESON, Jamie Lee. Ruth Landes e Edison Carneiro: matriarcado e etnografia nos candomblés da Bahia (1938-9). *Rev. Hist. UEG*, Porangatu, v. 2, n. 1, p. 236-261, jan./jul. 2013.

ALVAREZ, Gabriel. *Águas de Oxalá*. Goiânia: Gabriel Alvarez. 1 vídeo (20 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bViupsHCNBg>. Acesso em: 7 nov. 2022.

ALVAREZ, Gabriel O. *Mercosul Ritual*. 2020b. Tese (Doutorado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2000a.

ALVAREZ, Gabriel O. Roberto Cardoso de Oliveira: uma antropología reflexiva. *Vibrant*, v. 17, 1-14, 2020.

ALVAREZ, Gabriel Alvarez. Bahia d'Orixás - O filme (2021). Goiânia: Gabriel Alvarez, 2021. 1 vídeo (68 min). Disponível em: <https://youtu.be/uzGF3qFLPnw>. Acesso em: 7 nov. 2022.

ATHIAS, Renato. Museus etnográficos: abordagens e perspectivas na contemporaneidade. In: TAMASO, Izabela; GONÇALVES, Renata de Sá; VASSALLO, Simone (org.). *A antropologia na esfera pública: patrimônios culturais e museus*. Goiânia: Editora Imprensa Universitária, 2019. p.195-229. Disponível em: [http://www.aba.abant.org.br/administrator/product/files/146\\_00159932.pdf](http://www.aba.abant.org.br/administrator/product/files/146_00159932.pdf). Acesso em: 10 mar. 2023.

BAHIA (Estado). Base de dados Pontos de Cultura. 2014. Disponível em: [http://www.cultura.ba.gov.br/arquivos/File/Base\\_de\\_dados\\_Pontos\\_de\\_Cultura\\_BA.pdf](http://www.cultura.ba.gov.br/arquivos/File/Base_de_dados_Pontos_de_Cultura_BA.pdf). Acesso em: 7 out. 2022.

BARTH, Fredrik (autor) TOMKE, Lask (org.). *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000.

BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil*. Contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo 1971.

BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BASTIDE, Roger. O Sagrado Selvagem. Tradução de Rita Amaral. Paris: Payot, 1975. Disponível em: <http://www.aguaforte.com/antropologia/sacre.htm>. Acesso em: 3 jun. 2005.

BAUMAN, Richard. Fundamentos da Performance. *Revista Sociedade e Estado*, v. 298, n. 3, set./dez. 2014.

BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles L. Poética e Performace como perspectiva crítica sobre a Linguagem e a vida social. *Revista de Antropologia*, v. 8, n. 2, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/18230/17095>. Acesso em: 15 ago. 2015.

BRAGA, Júlio. *Ancestralidade afro-brasileira*. O culto de babá egun. Salvador: EDUFBA, 1995a.

BRAGA, Júlio. *Na gamela do feitiço*. Repressão e resistência nos Candomblés da Bahia. Salvador: UFBA, 1995b.

BRAGA, júlio. *A cadeira de Ogã e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

CAPONE, Stefania; MORAIS, Mariana R. de. De la négation à l'affirmation: le processus d'institutionnalisation du patrimoine culturel afro-brésilien. Afro-patrimoines Culture afro-brésilienne et dynamiques patrimoniales. *Les Carnets Du Lahic*, n. 11, p. 6-24, 2015.

CAPUTO, Stela Guedes. Conhecimento e memória no culto de Egum: A confecção da casa corpo da morte. *Mneme. Revista de Humanidades*, v. 11, n. 29, 2011. Disponível em: <http://www.periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/1017/996>. Acesso em: 15 ago. 2015.

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

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto [1991]. *Razão e afetividade: o pensamento de Lucien Lévy-Brühl*. 2. ed. rev Brasília: Editora da UnB, 2002.

CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. 9. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2008. (Raízes).

CAROSO, Carlos; CASTALDI, Carlo. Carlo Castaldi: o reencontro de um naufragado com a Antropologia. In: *O Projeto UNESCO no Brasil 50 anos depois*. Rio de Janeiro/Salvador: ABA/EDUFBA, 2007.

CAROSO, Carlos; CASTALDI, Carlo. Renascido para a Santidade: Corporalidade, doenças, curas e milagres em Itaparica. In: TAVARES, Fátima; BASSI, Francesca (org.). *Para além da eficácia simbólica: estudos em ritual, religião e saúde*. Salvador: EDUFBA, 2013. p.175-202.

CARVALHO, Maria Rosário. *Candomblé e Ciências Sociais na Bahia*. Goiânia: Gabriel Alvares, 2022. 1 vídeo (21 min). Disponível em: <https://youtu.be/wFCcbYf0bF8>. Acesso em: 7 out. 2022.

COLLINS, Samuel Gerald; DURINGTON, Matthew; GILL, Harjant. Multimodal Anthropologies. *Multimodality: an invitation*. *American Anthropologist*, v. 119, n. 1, p. 142-153, 2017.

COSTA LIMA, Vivaldo da. O conceito de Nação nos candomblés da Bahia. *Afro-Asia*, n. 12, p. 65-90 1976.

COSTA LIMA, Vivaldo da. Os obás de Xangô. *Afro-Ásia*, Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA, n. 2/3, jun./dez. 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20246>. Acesso em: 15 ago. 2015.

COSTA LIMA, Vivaldo da. O Candomblé da Bahia na década de 1930. *Estudos Avançados*, v. 18, n. 52, p. 201-221, 2004.

CORREIO 24 HORAS. *Dos nove terreiros tombados pelo Iphan, oito ficam na Bahia; veja lista*. 2 dez. 2017. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/dos-nove-terreiros-tombados-pelo-iphan-oito-ficam-na-bahia-veja-lista/>; Acesso em: 7 out. 2022.

DA MATTA, Roberto. *A casa e a rua*. São Paulo, Brasiliense, 1989.

DANTAS, Beatriz Góes. *Vovó Nagô Papai Branco*. Usos e Abusos da África no Brasil. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser Afetado. *Cadernos de Campo*, v. 18, n. 13, p. 155-161, 2005.

FERNANDES CORRÊA, Alexandre. Metamorfoses conceituais do museu de magia negra: primeiro patrimônio etnográfico do Brasil. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira; BELTRÃO, Jane Felipe; ECKERT, Cornelia (org.). *Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e Desafios contemporâneos*.

Blumenau: Nova Letra, 2007. Disponível em: [http://www.aba.abant.org.br/administrator/product/files/42\\_0013967.pdf](http://www.aba.abant.org.br/administrator/product/files/42_0013967.pdf). Acesso em: 15 ago. 2015.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Referências Culturais: bases para novas políticas de patrimônio. In: IPHAM. *O registro do Patrimônio Imaterial*. 4. ed. Iphan/Ministério da Cultura, 2006. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/3%20-%20FONSECA.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2015.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio Cultural. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (org). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. Disponível em: [http://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/coletaneas/06-memoria-e-patrimonio\\_ensaios-contemporaneos.pdf](http://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/coletaneas/06-memoria-e-patrimonio_ensaios-contemporaneos.pdf). Acesso em: 15 ago. 2015.

FREITAS, Lauro de. Refletindo o Mar. [S.l.]: TV PPGA UFBA, 24 jun. 2021. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://youtu.be/GfAct5w-dD0>. Acesso em: 7 out. 2022.

GAMA, Elizabeth C. *Lugares de memórias do povo-de-santo: patrimônio cultural entre museus e terreiros*. 2018. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói: 2018.

GIL, Gilberto. Discurso de posse do Ministro Gilberto Gil no Ministério da Cultura. 2003a. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia-e-Redes-Sociais/integra-do-discurso-de-posse-do-ministro-da-cultura-Gilberto-Gil/12/5623>. Acesso em: 15 ago. 2015.

GIL, Gilberto. Discurso do Ministro Gilberto Gil na Comissão de Educação, Cultura e Desporto na Câmara dos deputados. 2003b. Disponível em: <http://cultura.gov.br/pronunciamento-do-ministro-gilberto-gil-na-comissao-de-educacao-cultura-e-desporto-da-camara-dos-deputados-35546/>. Acesso em: 15 ago. 2015.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (org). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. Disponível em: <http://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/>

coletaneas/06-memoria-e-patrimonio\_ensaios-contemporaneos.pdf. Acesso em: 15 ago. 2015.

GURAN, Milton Sobre o longo percurso da matriz africana pelo seu reconhecimento patrimonial como uma condição para a plena cidadania. *Revista do Patrimônio*, Brasília, n. 35, 2017. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/revpat\\_35.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/revpat_35.pdf). Acesso em: 15 ago. 2015.

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

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

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO ARTÍSTICO E CULTURAL DA BAHIA – IPAC. *Terreiros*. 2013. Disponível em: <http://www.ipac.ba.gov.br/wp-content/uploads/2013/07/Terreiros.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2015.

LANDES, Ruth. *A Cidade das Mulheres*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua diversidade como Paradigma Analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. *Ilha, revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 8, n. 1/2, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/18229/17094> Acesso em: 10 ago. 2006.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Cidadania patrimonial – da inclusão à negação do mito da nação. *Revista do Patrimônio*, Brasília, n. 37, 2018. [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/revista\\_patrimonio37.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/revista_patrimonio37.pdf). Acesso em: 10 ago. 2015.

LOBO, Graça (org.). *Terreiros de Candomblé de São Felix e Cachoeira. Cadernos do IPAC*, n. 9. Salvador: Fundação Pedro Calmon: IPAC, 2015.

MARTINI, Gerlaine. Apontamentos sobre o campo das religiões afro-brasileiras e seus autores revisitados. *Revista Calundu*, v. 1, n. 1, jan./jun. 2017.

MASCARENHAS, Aristides de Oliveira. “A raiz do Ilé Asè opô Ajaginã” (*Babalorixá Aristide de Oliveira Mascarenhas, um homem do Santo*). Salvador: Fundação Cultural, 2014.

MASCARENHAS, Aristides de Oliveira. [S.l.]: Aristides Mascarenhas, 2021a. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCDJ4JJDquTWhwrooef94J4Q>. Acesso em: 7 nov. 2022.

MASCARENHAS, Aristides de Oliveira. *Ancestrais*. [S.l.]: Aristides Mascarenhas, 14 mar. 2021b. 1 vídeo (6 min). Disponível em: <https://youtu.be/JJYsq-39zYQ>. Acesso em: 10 out. 2022.

MASCARENHAS, Aristides de Oliveira. *Bahia d’Orixás 2 Exú*. [S.l.]: Aristides Mascarenhas, 23 ago. 2021c. 1 vídeo (12 min). Disponível em: <https://youtu.be/-MsisuWLa9E>. Acesso em: 10 out. 2022.

MASCARENHAS, Aristides de Oliveira. *Bahia d’Orixás 4 Afroman*. [S.l.]: Aristides Mascarenhas, 30 ago. 2021d. 1 vídeo (15 min). Disponível em: <https://youtu.be/J7G5Hvw3mQA>. Acesso em: 7 nov. 2022.

MASCARENHAS, Aristides de Oliveira. *Bahia d’Orixás 5 Xangô*. [S.l.]: Aristides Mascarenhas, 6 set. 2021e. 1 vídeo (13 min). Disponível em: <https://youtu.be/jLSH6LSvIYI>. Acesso em: 7 nov. 2022.

MASCARENHAS, Aristides de Oliveira. *Bahia d’Orixás 6 Odé*. [S.l.]: Aristides Mascarenhas, 23 set. 2021f. 1 vídeo (9 min). Disponível em: <https://youtu.be/15HY77mMpss>. Acesso em: 7 nov. 2022.

MASCARENHAS, Aristides de Oliveira. *Bahia d’Orixás 7 Epeté*. [S.l.]: Aristides Mascarenhas, 11 out. 2021g. 1 vídeo (10 min). Disponível em: <https://youtu.be/GbuLi1269Bs>. Acesso em: 7 out. 2022.

MASCARENHAS, Aristides de Oliveira. *Bahia d’Orixás 3 Iyás*. [S.l.]: Aristides Mascarenhas, 6 nov. 2021h. 1 vídeo (11 min). Disponível em: <https://youtu.be/Oijt8pEpdhE>. Acesso em: 7 nov. 2022.

MASCARENHAS, Aristides de Oliveira. *Mãe Lilita. A iniciação*. [S.l.]: Aristides Mascarenhas, 20 jul. 2022. 1 vídeo (11 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AFkYFzO8vio>. Acesso em: 7 nov. 2022.



NUCCI, Priscila. Contrapontos: Roger Bastide, Ruth Landes e Édison Carneiro. In: Anais XII Congresso Brasileiro de Sociologia, 2005. sbs2005\_gt13\_priscila\_nucci.pdf

PEIRANO, Mariza. A Etnografia não é método. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 20, n. 42, p. 377-391, jul./dez. 2014.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Roger Bastide e o Brasil. *Afroasia*, n. 12, 1976. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/issue/view/1444>. Acesso em: 10 ago. 2015.

QUERINO, Manuel [1938]. *A raça africana e seus costumes na Bahia*. Salvador: P55 Edições, 2021.

REIS, Luiza Nascimento dos... *De improvisados a eméritos: trajetórias intelectuais no Centro de Estudos Afro-Orientais (1959-1994)*. 2025. Tese (Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2025.

RODRIGUES, Nina [1900]. *O animismo fetichista dos negros baianos*. 2. ed. Salvador: P555 Ed., 2005.

RODRIGUES, Nina [1932]. *Os Africanos no Brasil*. Salvador: P555 Ed., 2021.

ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. *O intelectual “feiticeiro”*: Édison Carneiro e o campo de estudos das relações raciais no Brasil. 2011. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

SANSI, Roger. De imagens religiosas a ícones culturais: reflexões sobre as transformações históricas de algumas festas públicas na Bahia. In: BIRMAN, Patrícia (org.). *Religião e espaço público*. São Paulo: Attar Editorial, 2003. p. 149-68.

SANSI, Roger. Fetiches e monumentos: arte pública, iconoclastia e agência no caso dos “orixás” do dique de Itororó. *Religião & Sociedade*, v. 25, n. 2, p. 62-81, 2005.

SANT’ANNA, Marcia. A face imaterial do patrimônio cultural. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. *Memória e Patrimônio*. Rio de Janeiro:

ed. DPA, 2003. Disponível em: [http://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/coletaneas/06-memoria-e-patrimonio\\_ensaios-contemporaneos.pdf](http://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/coletaneas/06-memoria-e-patrimonio_ensaios-contemporaneos.pdf). Acesso em: 10 ago. 2015.

SANTOS, Fernando Batista dos. Ebô. [S.l.]: TV PPGA UFBA, 15 jun. 2021. 1 vídeo (7 min). Disponível em: <https://youtu.be/-0E3g0YHZF8>. Acesso em: 7 nov. 2022.

SANTOS, Jocélio Teles dos. *O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil*. Salvador: Edufba, 2005.

SANTOS, Jocélio Teles dos. *Mapeamento dos terreiros de Salvador*. Salvador: UFBA, Centro de Estudos Afro-Orientais, 2008.

SANTOS, Juana Elbein dos Santos. [1981]. *IYA MI AGBÁ - Mito e metamorfoses das mães nagô: arte sacra negra II*. Salvador: União de Todas as Nações, 1 dez. 2017. 1 vídeo (49 min). Disponível em: [https://youtu.be/tlbomZeH\\_p4](https://youtu.be/tlbomZeH_p4). Acesso em: 7 nov. 2022.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os nagô e a morte*. Petrópolis: Vozes, 1986.

SANTOS, Lúcia Helena Ferreira dos. “Um abraço do Gelo”. [S.l.]: TV PPGA UFBA, 19 de jul. 2021. 1 vídeo (11 min). Disponível em: [https://youtu.be/zzCWoh\\_DZ2E](https://youtu.be/zzCWoh_DZ2E). Acesso em: 7 nov. 2022.

SANTOS, Tomazia Maria Santana de Azevedo. *O poder dos homens na cidade das mulheres*. 2009. Tese (Mestrado em Estudos Étnicos) – Programa de Pós- Graduação em Estudos Étnicos e Africanos da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

SECNEB [1984]. *Baba Egum - Ilha de Itaparica*. [S.l.]: Origem da fé, 3 out. 2020. 1 vídeo (99 min). Disponível em: <https://youtu.be/caStlsG5-1Y>. Acesso em: 7 nov. 2022.

SERRA, Ordep. Monumentos Negros: uma experiência. *Afro-Ásia*, v. 33, p. 170-205, 2005.

SERRA, Ordep. Sobre psiquiatria, candomblé e museus. *Caderno CRH*, v. 19, n. 47, p.309-323, 2006.

SERRA, Ordep. *Ilê Axé Iyá Nassô Oká, terreiro da Casa Branca do Engenho Velho*. Laudo antropológico de autoria do Professor Doutor Ordep José Trindade Serra, da Universidade Federal da Bahia. Mimeo, 2008.

SERRA, Ordep. *Laudo antropológico*. Exposição de motivos para fundamentar pedido de tombamento do terreiro do Bate-Folha como patrimônio histórico, paisagístico e etnográfico do Brasil. Mimeo, 2012.

SERRA, Ordep. *Laudo antropológico*. Exposição de motivos para fundamentar pedido de tombamento do terreiro do Gantois Ilê Axé Iá Omin Iamassê como patrimônio histórico, paisagístico e etnográfico do Brasil. Mimeo, [s.d.]a.

SERRA, Ordep. “*Terreiro do Bogum - zoogodô bogum malê rundó - laudo antropológico*”. Mimeo, [s.d.]b. 1-30 p.

SILVA, Gilda Conceição. Reconhecimento tardio: a história de patrimonialização de terreiros de candomblé através do IPAC. Trabalho apresentado na 31ª Reunião Brasileira de Antropologia, Brasília DF, 2018. 1-16 p.

SÖRENSEN, Sheiva. *De tombamentos e museus*. Estratégias político-culturais no candomblé de Salvador. 2015. 00 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2015.

TAVARES, Fatima; CAROSO, Carlos. Candomblé(s) e espaço público na ilha de Itaparica, Bahia. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 35, n. 2, p. 297-318, 2015.

TAVARES, Fátima; CAROSO, Carlos; BASSI, Fransesca. Ambiguidades e conflitos da cultura patrimonializada no espaço público: o caso do candomblé em Salvador. *Religare*, v. 15, n. 2, p. 526-547, 2 dez. 2018.

TURNER, Victor. *Floresta de Símbolos: aspectos do ritual Ndembu*. Niteroi: EdUFF, 2005a.

TURNER, Victor. Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência. *Cadernos de Campo*, v. 13, p. 177-185, 2005b.

TURNER, Victor. *Do Ritual ao Teatro: a seriedade humana de brincar*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

TV PPGA UFBA. Salvador: TV PPGA UFBA, 2020. Disponível em: [https://www.youtube.com/channel/UCW7Wi1LOA\\_gXlkv4yzOwBDA](https://www.youtube.com/channel/UCW7Wi1LOA_gXlkv4yzOwBDA). Acesso em: 7 nov. 2022.

VAN de PORT, Matthijs. Candomblé em Rosa, Verde e Preto. *Debates do NER*, n. 22, p. 123-164, 2012.

VELHO, Gilberto. Patrimônio, negociação e conflito. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira; BELTRÃO, Jane Felipe; ECKERT, Cornelia (org). *Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e Desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra, 2007. Disponível em: [http://www.aba.abant.org.br/administrator/product/files/42\\_0013967.pdf](http://www.aba.abant.org.br/administrator/product/files/42_0013967.pdf). Acesso em: 15 ago. 2015.

VERGER, Pierre. *Orixás*. Salvador: Corrupio. 1987.

VERGER, Pierre. *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos: dos séculos XVII a XIX*. Salvador: Corrupio, 1992.

VERGER, Pierre. *Os libertos: sete caminhos na liberdade de escravos*. Salvador: Corrupio. 1999.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Um Mensageiro entre dois Mundos*. [S.l.]: Monsanctuaire, 23 dez. 2015. 1 vídeo (86 min). Disponível em: [https://youtu.be/tlbomZeH\\_p4](https://youtu.be/tlbomZeH_p4). Acesso em: 7 nov. 2022.

VERGER, Pierre. *Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África*. São Paulo: EDUSP, 2019.

WOLF, Eric R. *Europa y la gente sin historia*. México: Fondo de Cultura económica, 1994.

# A arte de reinventar a pesquisa e o ensino em tempos de pandemia (Navisual, Brasil)

**Cornelia Eckert**

## Introdução

A arte de reinventar a vida cotidiana é uma expressão inspirada no estudo de Michel de Certeau, em especial na sua obra *A invenção do cotidiano – Artes de Fazer* (1994). Essa força da criatividade, para o autor, implica criações que estetizam as práticas e os saberes populares. Trata-se de uma concepção de agir que lhe é inseparável da referência a uma arte, um estilo, ou simplesmente as artes de fazer, que integra uma ética da tenacidade que se apoia em uma estética de trocas sociais.

Com essa inspiração relatamos, neste capítulo, algumas experiências de ensino e pesquisa no âmbito de um processo muito específico, o da pandemia de covid-19, que atingiu a humanidade nos anos 2020 e 2021. É meu intuito narrar, de forma sequencial, as atividades desempenhadas pelos pesquisadores e pelas pesquisadoras do Núcleo de Antropologia Visual (Navisual), equipe de estudo do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A intenção é que esse relato seja um testemunho das ações efetivas e criativas desenvolvidas ao longo desta conjuntura, em que, em todos os países atingidos, professores e estudantes tiveram que reinventar formas de aprendizagem, contando, devido aos avanços tecnológicos da sociedade humana, com maneiras de comunicação pelo sistema web e pelas redes digitais, que permitiram a resiliência congregativa de grupos sociais na busca da

sobrevivência durante as normativas de saneamento e isolamento orientadas pelas instituições de saúde.

## Etnografia do confinamento

Era dia 17 de março de 2017 e, como há 30 anos, era tarde de reunião do Navisual, que coordeno no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Dias antes, havia sido decretado o distanciamento social para enfrentamento da Pandemia de covid-19. Logo, combinamos de não parar com nossas atividades de pesquisa, as quais consistem, há anos, em formação teórico-metodológica em antropologia audiovisual.

Ainda não havia praticamente nada de bibliografia antropológica sobre a situação da pandemia. As notícias nas redes sociais se proliferaram rapidamente, de modo especial com as orientações da Organização Mundial de Saúde e de médicos(as) cientistas brasileiros(as) experts no assunto. Em breve, surgiu o e-book *Sopa de Wuhan*, que reunia ensaios de autores como Giorgio Agamben, entre outros autores. Mas a bibliografia sobre medos, pandemias e contágios no passado já a conhecíamos por sua consolidação na academia científica. Jean Delumeau e sua *História do medo no Ocidente de 1300 a 1800* (1978) é uma dessas obras que elabora uma tipologia dos comportamentos coletivos em tempo de peste, ou a obra de George Duby, que escreveu *Ano 1000 ano 2000, na pista de nossos medos* (1998), com um capítulo dedicado ao medo das e nas epidemias. Esses estudos históricos mostram as características cíclicas das epidemias que sempre estabeleceram, nas populações, um estado de nervosismo e de medo: o tempo de peste é o da solidão forçada (DUVIGNAUD, 1978, p. 108 e 123), e a emergência de sistemas de acusações, criação de bodes expiatórios, por um lado, e, por outro, conjunturas de progresso de conhecimentos médicos e incremento dos laços de solidariedade (DUBY, 1998, p. 89).

No evento da pandemia do covid-19, emergiu a gestão de política pública sob a liderança do Ministério da Saúde norteando para seguir as

orientações da OMS. No Brasil, logo ficou escrachado o descaso do governo executivo – que negligenciava publicamente o cuidado com a população e desacreditava os benefícios das vacinas; com isso, causou enormes impactos com a proliferação dos casos de óbitos de pessoas infectadas pelo vírus. A pandemia, ou sindomia, não cessou de crescer assustadoramente, e mais assustador eram os limitados recursos para o avanço científico ou para a organização pública imediata no enfrentamento da calamidade. A própria estrutura do Ministério da Saúde do governo, que, em um primeiro momento, mostrou responsabilidade e competência em bases científicas, foi desfeita pelo Executivo. O que mais se observava era a proliferação de desinformações e *fake News*, como a produção de acusações inescrupulosas sobre a localidade da origem da atual peste, dinamizando sistemas de acusação no plano internacional e criando um clima de desconfianças e discriminações, além de propaganda enganosa de remédios comprovadamente ineficazes para a cura da pandemia. O resultado vergonhoso desse escárnio foram 685 mil mortos de 2020 a 2022.<sup>1</sup>

Nossa Universidade, assim como todas as instituições de ensino, encerrou suas atividades para preservar vidas. Ficava, assim, evidente a importância de mantermos as relações com estudantes e colegas via sistema web, oportunidade de comunicação que permitiria contatos sociais, sob forma virtual, consolidando essa configuração de relações acadêmicas até então mais tímidas. Nossa maior preocupação era justamente com a saúde dos estudantes e colegas, em especial a saúde mental, em face do isolamento e confinamento em seus lares. Conversamos sobre a proposta de continuarmos ativos e produtivos, criando alguns desafios de trabalho audiovisual e reflexão sobre a experiência individual e coletiva.

---

1 Texto completo em: <https://covid.saude.gov.br>. Tendo o Brasil uma população de 210 milhões de habitantes em 2020, de acordo com o IBGE: [www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br). Consulta em 22 setembro 2022.

Impossibilitados de manter a tradição dos exercícios de etnografia nas ruas<sup>2</sup> da cidade de Porto Alegre, entre outras, propusemos como solução uma oficina audiovisual das experiências de cada um em face da nova realidade de cuidados de si com materiais até então minimizados na nossa vida cotidiana como máscaras, uso de álcool ou gel e cuidados de higiene pessoal e com nossos próximos. Denominamos a oficina de *Etnografia do Confinamento* e usamos o recurso on-line, uma plataforma oferecida pela UFRGS. Esse suporte logo foi substituído pela plataforma Zoom, privada e paga por mim, porque essa a interface é mais apropriada para a pesquisa com imagens.

A oficina foi estruturada por mim e pelo antropólogo e fotógrafo Fabrício Barreto Fuchs; sugerimos uma programação que se desenvolveria até o final do ano, com vistas à publicação de nossos resultados na revista *Fotocronografias*, revista eletrônica do projeto Banco de Imagens e Efeitos Visuais, do Laboratório de Antropologia Social do PPGAS na UFRGS.<sup>3</sup>

Como os encontros no Navisual são livres e abertos a interessados(as), na formação em antropologia audiovisual, logo se somaram ao time da casa pesquisadores vinculados a outras instituições do país e também do exterior: São Paulo e Campinas (São Paulo), João Pessoa (Paraíba), Imperatriz (Maranhão), Osório (RS), Paris (França), Santiago (Chile) etc.

A proposta era a de etnografar nossas rotinas em casa ou nas saídas esporádicas para provisionamento. Em especial, documentar as novidades no estilo de vida com a presença de materiais de higienização, mas, igualmente, a atenção para a sua intimidade, o olhar para a sua própria casa, seus objetos, as pessoas de sua rotina em confinamento. Ou o olhar através das nossas janelas, esse ver o exterior a partir de nossa morada à qual tão pouco nos dedicamos no fluxo normal da vida cotidiana. Doravante, o sol que penetra na janela, o verde de uma árvore, os sons de pássaros mais

---

2 Recorrer a Eckert, e Rocha, 2014.

3 Confira o site do projeto em: <https://www.ufrgs.br/biev/>



nítidos com a diminuição do trânsito, tudo passa a ser supervalorizado e objeto possível de um click fotográfico, de uma captação videográfica ou sonora.

Privilegiamos a fotografia para facilitar o processo de edição a distância. Trabalhamos, com cuidado, a perspectiva do ver pela janela, do olhar propriamente dito, tal como sugerido por Leon Battista Alberti ao usar a metáfora do olho como “janela da alma” para o quadro (BELTING, Hans *apud* ALLOA, 2015, p. 116). Aqui a análise do filme *Janela Indiscreta*, de Alfred Hitchcock (1954), entre outros filmes do gênero, e os quadros do pintor norte-americano Edward Hopper, foi essencial. Em particular, no sentido proposto “[...] mundo [posto que à janela corresponde também uma moldura], ele também indica implicitamente a posição do espectador” (BELTING, Hans *apud* ALLOA, 2015, p. 116). Belting sugere que essa oposição interior e exterior é própria da história da imagem ocidental, colocando-nos mediante o dilema do oculoctrismo, da distinção do domínio privado e do domínio público; enfim, “coloca-nos mediante um lugar outro, e não aquele em que o sujeito está junto a si mesmo” (*apud* ALLOA, 2015, p. 117).

Em contraste com nosso olhar pelas janelas dos nossos lugares de morada, provavelmente um ato banal na nossa vida cotidiana, a condição de confinamento potencializa uma cultura de si, um refletir sobre a experiência egológica do sujeito na cultura ocidental, mas nos colocando frente à potencialidade da natureza em sua força ancestral, inclinando-nos a uma meditação cosmológica.

Nossa oficina avançava com as orientações sobre montagem e edição. Cada apresentação era um momento de forte enternecimento em que cada narrativa imagética trazia uma carga emocional enorme nas experiências relatadas e nas motivações dos pontos de observação registrados. Da mesma forma, a tela colocava-se para nós como a janela para o mundo comunicacional, como num jogo de espelhos; o suporte computacional assentava-nos diante da experiência da relação virtual pela qual foi possível dar movimento às imagens, circular nosso potencial criativo e reflexivo.

Ficava evidente para os participantes da oficina que o exercício convergia para a proposta de uma etnografia da duração<sup>4</sup>. A etnografia da duração é uma pesquisa com produção de imagens sobre a memória coletiva dos habitantes em contextos das grandes cidades, como Porto Alegre ou outra metrópole, que desenvolvemos em outro projeto denominado Banco de Imagens e Efeitos Visuais:

Referimo-nos ao projeto Banco de Imagens e Efeitos Visuais (ROCHA; ECKERT, 2016), em que a ação imaginante nos orienta na elaboração de narrativas imagéticas na forma de coleções etnográficas em *web site*. Isto implica apoiar-se nas tecnologias digitais para a extroversão do conhecimento antropológico produzido. Metodológica e teoricamente, o que importa é a intenção de narrar as imagens que habitam as memórias pensadas e vividas dos cidadãos em suas múltiplas experiências de viver na cidade. Empreitada orientada pelo método da convergência (DURAND, 2012), pelo qual relacionamos as narrativas etnográficas produzidas a partir de documentos visuais, sonoros e textuais, antigos e recentes, resultantes de pesquisas em acervos ou das etnografias individuais e coletivas no âmbito do projeto. (ECKERT; ROCHA, 2020, p. 19).

Nessa conjuntura, consideravam-se as imagens motivadas pelo tempo de trauma e pelo medo de um porvir ainda nebuloso tanto quanto nos impulsionava à participação de jogos das memórias coletivas apreendidas nas experiências individuais nesse contexto pandêmico.

Lembramos-nos dos ensinamentos de Walter Benjamin sobre a imagem dialética, e a força dessas imagens fazerem lembrar, não por produzirem uma cópia do real, mas por nos permitirem uma narrativa das experiências vividas. A proposta era a de gerarmos imagens que nos permitissem narrar a experiência do confinamento, nossos dilemas, inquietações e percepções mediante o inusitado tanto quanto a de nossas introspecções

---

4 Sobre a etnografia da duração, recorrer à obra *Etnografia da duração. Antropologias das memórias coletivas nas coleções etnográficas* (ECKERT; ROCHA, 2013).

e reconhecimento de sociabilidades e afetos em face da dimensão de limites e finitudes. Que nos ajudasse no trabalho de reminiscência, não para reproduzir o que vivemos, mas para “tecer nossa rememoração” e “força criativa” (BENJAMIN, 1993, p. 37). E, sobretudo, para estarmos juntos na criatividade narrativa, uma restauração, que reconhece a perda, “[...] a recordação de uma ordem anterior e a fragilidade desta ordem”. Imagens, rastros testemunhais que se abrem sobre o futuro, “inacabamento constitutivo” (GAGNEBIN, 1999, p. 14).

Claramente etnografamos, sobremaneira, nossas experiências urbanas de confinamento em apartamentos e casas, na periferia ou em pequenas cidades do interior do Estado. Quatro ensaios foram produzidos em cidades do interior, em casas de familiares com a sorte de possuírem pátios, pomares e jardins, privilégio que, embora diminuísse os riscos de contágio, não o evitou totalmente, uma vez que seus moradores igualmente circulavam em ambientes de consumo como supermercados, altamente frequentados.

A produção de imagens, no contexto da pandemia, movimenta as experiências geracionais de tempos traumáticos, pessoais e coletivos. Assim, a proposta da oficina não se reduzia a uma autoetnografia, posto que – para nós, que trabalhamos com a memória coletiva – objetivamos, em nossos esforços antropológicos de pesquisa com imagens, ultrapassar a memória egológica que transcorre de um eu empírico que é coletiva e socialmente concebido e que se entrelaça em redes com funções solidárias de continuidade pela linguagem ancorada na tradição humana (ECKERT; ROCHA, 2013, p. 33). No fundo, é um exercício que se apoia no desafio de participar de um patrimônio de imagens na caminhada da humanidade em seus fluxos e ritmos descontínuos ou de um museu do imaginário operado pelas narrativas sempre renovadoras de visões de mundo e interpretações dos dramas e tramas de ideologias e de estruturas de poder que agem sobre as identidades narrativas nos níveis de produção simbólica (ECKERT; ROCHA, 2013, p. 42). Para Walter Benjamin (BENJAMIN, 1993), as produções dessas narrativas se revelam em imagens dialéticas dos tempos sempre efêmeros, configurando os fragmentos, as ruínas, os trapos, os inesperados

do cotidiano ordinário. Imagens que testemunham a situação agonizante na modernidade e a constante ameaça do esquecimento que a experiência da rememoração concilia no conhecimento libertador (ECKERT; ROCHA, 2013, p. 47).

As narrativas imagéticas eram acompanhadas da apresentação de um texto que relatava o processo de construção do ensaio e permitia o diálogo com referências bibliográficas, dando ênfase ao campo social do visual nos processos rotineiros de confinamento e de enfrentamento ao contágio. Em cada apresentação das fotografias, o debate se alinhava sobre a construção narrativa e conceitual, a estética e a ética, a montagem e a edição como uma alegoria das experiências subjetivas trocadas no contexto da produção coletiva.

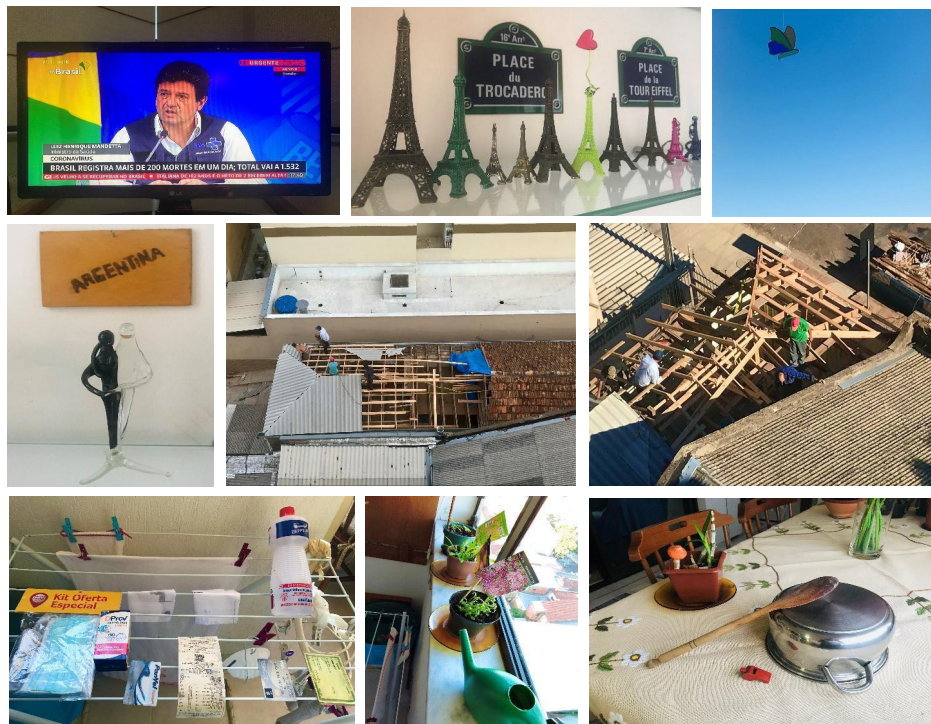
Os ensaios foram galgados predominantemente a partir da configuração do cotidiano no confinamento. Vários privilegiaram o olhar pela janela com vistas à paisagem externa, revelando a simbiose de concreto e verde, edifícios e árvores, ou apenas um conglomerado de edifícios fotografados em diferentes horários, trazendo o contraste do dia e da noite. Para evitar o *voyerismo*, cada imagem era analisada sob o ponto de vista ético. O olhar para suas próprias atividades revelava esforços também de novas formas de sobrevivência, como a produção de pão caseiro para venda domiciliar, aspecto que evidenciava a carência de finanças em face do corte de verbas para a educação e a diminuição de bolsas de estudo. Outro destaque era dado ao aprovisionamento dos objetos de higiene, com máscaras secando em varais e os lugares de garrafas de álcool e gel nas casas.

Os exercícios realizados em casa ou chácara com pátios privilegiaram a relação com movimentos cíclicos da natureza, plantas, árvores, flores, folhas e animais, trazendo a metamorfose do florescer e do apodrecer como metáfora do jogo entre vida e morte. Mas a vida cotidiana também era retratada nas práticas criativas no interior das casas, como aulas de dança com as crianças, a assistência das aulas a distância de filhos(as) de pesquisadora defronte de *laptops*, a relação com os animais domésticos,

como gatos e cachorros, além do destaque dado para cozinhas e afazeres domésticos.

No meu caso, fotografei a prática de cultivar uma planta pela primeira vez no meu apartamento. Também fotografei os objetos do novo estilo de vida que clamavam por cuidados tanto quanto os objetos da minha casa. O exercício de olhar pela janela do quarto buscava valorizar a luz de um dia de sol através de penduricalhos de estimação. Já na outra janela, valorizei fotografar a reforma de uma casa que mostrava o descuido de trabalhadores com suas saúdes em tempo de pandemia. Também gravei o barulho ensurdecido provocado pela reforma que atrapalhava meu trabalho acadêmico durante o dia, isolada em casa. Por fim, fotografei alguns *flashes* na televisão que registram as declarações do Ministério da Saúde, ou do dito presidente, em rede nacional para contrastar com a foto da panela, colher de pau e apito que jaziam na minha mesa, em prontidão para “o bater de panelas” em protesto à manifestação do Executivo nacional.

## Cornelia Eckert (autoria)

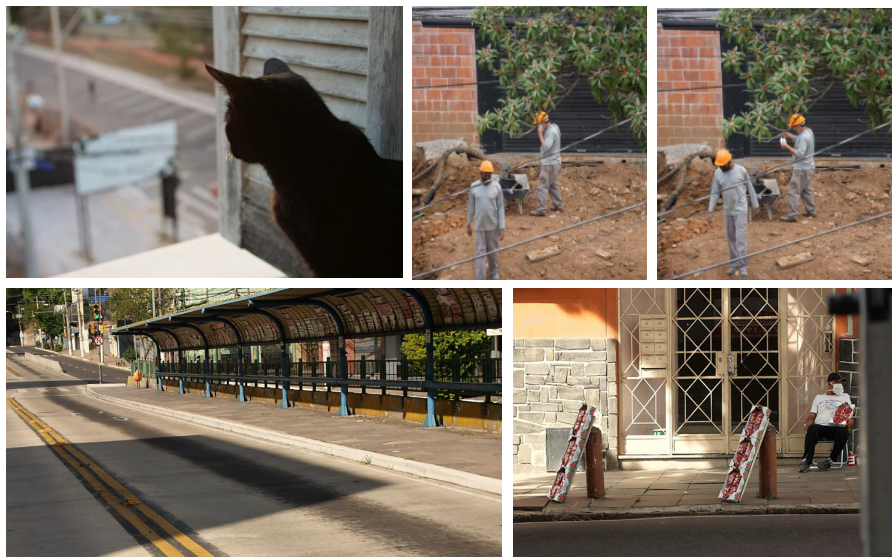


*Estas fotografias foram tiradas por Cornelia Eckert na sua residência durante a Pandemia 2020. Porto Alegre, RS, Brasil.*

Fonte: Oficina on-line Etnografia do Confinamento, Navisual, PPGAS, IFCH, UFRGS, Porto Alegre (RS, Brasil), março à dezembro 2020.

Trago ainda três exemplos de ensaios realizados. O primeiro por Gabriel Sager Rodrigues. O segundo, por Luiz Henrique Campos Pereira e o terceiro, por Alexsânder Nakaóka Elias.

## Gabriel Sager Rodrigues (autoria)



*Estas fotografias foram tiradas por Gabriel Sager Rodrigues nas ruas de Porto Alegre durante a Pandemia 2020. Porto Alegre, RS, Brasil.*

Fonte: Oficina on-line Etnografia do Confinamento, Navisual, PPGAS, IFCH, UFRGS, Porto Alegre (RS, Brasil), março à dezembro 2020.

## Luiz Henrique Campos Pereira (autoria)



*Estas fotografias foram tiradas por Luiz Henrique Campos Pereira na cidade de São José do Rio Preto (São Paulo) durante a Pandemia 2020. Brasil.*

Fonte: Oficina on-line Etnografia do Confinamento, Navisual, PPGAS, IFCH, UFRGS, Porto Alegre (RS, Brasil), março à dezembro 2020.

## Alexsânder Nakaóka Elias (autoria)



*Estas fotografias foram tiradas por Alexsânder Nakaóka Elias na cidade de Campinas (São Paulo) durante a Pandemia 2020. Brasil.*

Fonte: Oficina on-line Etnografia do Confinamento, Navisual, PPGAS, IFCH, UFRGS, Porto Alegre (RS, Brasil), março à dezembro 2020.

Finalizamos a oficina, mas iniciou-se, então, o processo de organização e diagramação da revista *Fotocronografias*, que foi organizada e editada por Felipe Fernandes e Fabrício Barreto Fuchs, com auxílio de Cláudia Ribeiro. Esses exercícios podem agora ser visitados pelos leitores e pelas leitoras.<sup>5</sup>

Chegamos a dezembro de 2020 com sensações de alívio pelo avanço científico em relação às vacinas e aquebrantados por uma política de estado totalmente nefasta para a saúde do povo brasileiro. Apenas a solidez

---

<sup>5</sup> Conferir em: <https://medium.com/fotocronografias/etnografias-do-confinamento-apresentação-32788f85771a>



das instituições republicanas permitia que a situação vivida pelo Brasil, em face do grande número de vítimas pela covid-19 e dos erros de gerenciamento do Estado nas mãos de um chefe de ultradireita, Jair Bolsonaro, não sucumbisse com o país. Fechávamos 2020 com a esperança de vacinas no limiar do novo ano, sobretudo graças aos esforços de governadores de estado, como o de São Paulo (João Dória), que investiu no Instituto Butantan de pesquisas biológicas. Também o Instituto Fiocruz, no Rio de Janeiro, pôde avançar em suas pesquisas. A sorte do país quanto ao bom gerenciamento do Sistema Único de Saúde (SUS) era herança de governos do passado. Já no início de 2021, o SUS passou a vacinar a população brasileira.

## A experiência de narrar com fotofilmes

O segundo ano de pandemia, 2021, trazia ainda a obrigatoriedade do distanciamento social, e nossos encontros se mantiveram virtuais. As atividades do Navisual foram retomadas em março com um Seminário intitulado “Antropologia e suas poéticas: aproximações artísticas”, proferido pela colega Vi Grunvald, com a colaboração do pós-doutorando Alexsânder Nakaóka Elias.

Na sequência, retomamos as oficinas; mas, desta vez, focamos na possibilidade de dar movimento às imagens produzidas na Etnografia do Confinamento. O desafio era o de elaborarmos fotofilmes que implicam re-visitatar as narrativas fotográficas, mas agora com um roteiro (FIELD, 2001) para contar uma história com as imagens em movimento. Para recorrer ao uso da linguagem cinematográfica, iniciamos por assistir e analisar *La jetté*, do diretor francês Chris Marker. Como referência no campo fílmico, retomamos Sergei Eisenstein (2002) para um contraponto, por sugestão da professora Rumi Kubo, coordenadora da Galeria Olho Nu do Navisual.

O filme *La jetté* havia sido exibido e analisado no Navisual, em um curso de antropologia e cinema ministrado pelo antropólogo Jean Arlaud, em 1994, interessado em dar movimento às imagens estáticas. Esse cineasta antropólogo explicava a genialidade do filme de Marker no interior da

“escola” *Nouvelle Vague*, combinando uma narrativa em movimento, incluindo voz em *off* e a famosa trilha que traz efeitos sonoros de batimentos cardíacos. É filme-ficção e curta metragem. A história sugere a explosão da terceira guerra nuclear e a prisão do protagonista em um subsolo onde é cobaia à mercê de médicos alemães que forçam o prisioneiro ao experimento de passagens temporais entre o passado e, depois, um futuro em que se nega a permanecer no desejo de voltar ao passado, ao encontro da mulher de sua reminiscência. Mas, ao buscá-la no aeroporto de Orly, é morto por seu carcereiro do presente. No debate, reforçamos a dinâmica que o cineasta dá às passagens do tempo no jogo das memórias, assim como sugere a pesquisa documental de imagens testemunhais. Souza (2021) compreende que o filme é revelador de tempos de violência vividos pelo protagonista, que lida com os rastros de sua memória narrados pelas fotografias em movimento.

Na sequência, analisamos outros fotofilmes, como *Vinil Verde* (2015), *Rio de Memórias* (1987) e *Salut, les Cubains!* (1963). Com essas inspirações, propomos a produção de roteiros tendo por base os ensaios fotográficos do exercício anterior. Dos ensaios produzidos em 2020, três pesquisadores apresentaram suas propostas para a transformação em fotofilme. O processo de edição ficou sob os cuidados do bolsista de iniciação científica Gabriel Sager Rodrigues. Os ensaios foram o seu próprio, o de Alex Nakaóka Elias e o de Luiz Henrique Campos Pereira. Apesar de imprimir a tradição da narrativa cinematográfica, a transformação se concentra, sobretudo, na montagem e na edição e permite imprimir o caráter temporal pela “sucessão das ações simultâneas” (GAUDREAULT; JOST, 1990, p. 114). Para dar movimento às imagens fotográficas, optamos pela ausência de voz em *off*, mas com pesquisa para efeitos sonoros. A nossa proposta com esse experimento estético, era, sobretudo, a de elaborar mais uma forma narrativa com possibilidades de restituição para as pessoas envolvidas e para a comunidade antropológica.

Exponho aqui como os pesquisadores citados foram afetados na experiência de transformação do ensaio em fotofilme:



*Autor: Gabriel Sager Rodrigues*

Título do fotofilme: Aristóteles, o rumo da filosofia no século XXI<sup>6</sup>  
Oficina Etnografia do Confinamento.  
Navisual. PPGAS, IFCH, UFRGS. 2021

---

6 Disponível em: <https://youtu.be/lnOINEwajZ8>



*Autor: Gabriel Sager Rodrigues*

Título do fotofilme: Caminhar pelas ruas de Porto nem tão alegre<sup>7</sup>  
Oficina Etnografia do Confinamento.  
Navisual. PPGAS, IFCH, UFRGS. 2021

---

<sup>7</sup> Disponível em: <https://youtu.be/AV94aptVZlw>

## **Relato de Gabriel Sager Rodrigues:**

“Registradas em contexto de uma oficina lúdica e experimental, através de um conjunto extremamente vasto composto pelas mais variadas fotografias dos integrantes do grupo de pesquisa Navisual, ainda na conjuntura estabelecida pela pandemia do vírus covid-19, foi proposto como exercício a mim, bolsista de iniciação científica (bolsa Fapergs), a produção de diversas obras fotofílmicas, gênero esse o qual também foi intensamente estudado e trabalhado durante o semestre.

Tendo como essência a prática de um sincretismo na qual traz, em união, tanto o universo das artes quanto o das humanidades, em perspectiva de certa relação interdisciplinar, acabei por juntar o campo do audiovisual e o antropológico. Isso, pois, apesar de cada conjunto de narrativas fotográficas abordar um viés único, todas estas traziam à tona uma temática muito peculiar ao campo da etnografia, tanto de caráter social, cultural, urbano, quanto por um viés mais pessoal. Os fotofilmes fazem-se presentes não apenas no campo imagético, mas também muito fortes no espectro sonoro, pois é a partir da confluência das duas matrizes que as histórias e as narrativas fotográficas se ressignificam e ganham outra forma de consumo e de visibilidade.

Os registros visuais realizados, por mim, durante o período pandêmico têm como escopo a criação de uma narrativa visual com base, fundamentalmente, nas etnografias do confinamento. Além de um âmbito mais distante e observacional através do olhar de minha janela de casa, desenvolvi também certa etnografia de rua em formato interpessoal no meu bairro, em um dos momentos mais críticos do início da pandemia em 2020, tratando do cotidiano citadino e de suas problemáticas mais pulsantes no que diz respeito ao contexto social e humanitário. Isso, substancialmente, na tentativa de trazer à tona certa visibilidade para algumas pessoas que acabam, muitas vezes, fazendo-se invisíveis por muitos, sendo elas principalmente pessoas que estão em situação de vulnerabilidade na rua ou que trabalham e se sustentam da prática de reciclagem de resíduos sólidos,

termo mais popularizado como lixo urbano. Em suma, tal produção acaba por ter forte potência no que se referencia ao sentido do deslocamento da minha relação com as alteridades na cidade de Porto Alegre.

Por fim, é interessante relatar que o processo da prática da edição dos fotofilmes foi extremamente interessante, não apenas por dar vida, animação e movimento a uma grande variedade de imagens antes estáticas, mas, essencialmente, por deixar que, muitas vezes, elas mesmas me levem à construção de uma história própria. Isso, também devido ao fator sonoro, que tem caráter extremamente importante, pois é por meio, muitas vezes, de pequenos ruídos, gestos sonoros e até mesmo do silêncio, que se constrói a mais forte das potências poéticas.”



*Autor: Aleksânder Nakaóka Elias*

Título do fotofilme: Imagens e(m) pandemia, passagens tempo<sup>8</sup>  
Oficina Etnografia do Confinamento.  
Navisual. PPGAS, IFCH, UFRGS. 2021

---

8 Disponível em: <https://youtu.be/G8-nqN3Ndjc>



*Autor: Luiz Henrique Campos Pereira*

Título: Cada um no seu quadrado<sup>9</sup>  
Oficina Etnografia do Confinamento.  
Navisual. PPGAS, IFCH, UFRGS. 2021

---

<sup>9</sup> Disponível em: <https://youtu.be/z5LTMuaA80g>



## **Relato de Aleksânder Nakaóka Elias:**

“A partir do conjunto de fotografias que produzi em agosto de 2020, ainda no auge da covid-19, aceitei o desafio de revisitar meu acervo e de pensar em uma nova montagem, agora no formato de um roteiro de fotofilme. Tais imagens remetem ao meu cotidiano no distrito de Barão Geraldo (Campinas/SP), que se dava nos fluxos entre a minha casa e a Unicamp. Na pandemia, com as aulas presenciais suspensas, meu lar passou a ser o único local de segurança e acolhimento.

O fotofilme produzido verifica-se a transição de uma noite para o dia nesse contexto. Na primeira parte, vemos a Unicamp quase vazia, onde eu fotografo na companhia da interlocutora Júlia, amiga de longa data que aparece somente como vulto. Essa pesquisadora e aluna não podia deixar de fazer seus experimentos nos laboratórios da universidade. Além dela, podemos seguir apenas os rastros das luzes dos poucos ônibus que ainda circulavam, captadas por longas exposições fotográficas, mostrando uma temporalidade que se arrastava lentamente.

Em contrapartida, na ensolarada manhã seguinte, temos o centro de Barão Geraldo quase tão movimentado quanto antes, visto que muitos(as) não puderam ou não quiseram permanecer na segurança de suas moradas. Como exemplo de alguém que não podia abrir mão do ofício diário, meu interlocutor Gabriel, outro velho amigo, que trabalhava auxiliando feirantes e comerciantes da região, por mim fotografados de longe, com o efeito *zooming* para evitar a identificação e acentuar meu desejo pelo isolamento social. “A ambientação sonora do fotofilme, com os sons, ruídos e silêncios, ajudam a imergir na transição dessa noite vazia e silenciosa para um dia agitado e barulhento. Além do acréscimo auditivo, a possibilidade de utilizar um conjunto mais amplo de imagens e montá-las em uma fluidez narrativa, podendo ampliar e percorrer detalhes, corpos, gestos, objetos e movimentos a partir da edição, desperta outras perspectivas e sentidos em relação ao ensaio original homônimo, publicado na revista *Fotocronografias*, que buscou associar as fotografias a partir de elementos estéticos (ângulos,

enquadramentos, temperatura de cor etc.), formais e técnicos (*zooming*, longa exposição, *panning* etc.).”

### **Relato de Luiz Henrique Campos Pereira:**

“Se a preocupação teórico-metodológica da narrativa visual estava contextualizada pela Oficina Etnografias do Confinamento e pela proposição de publicar na Revista *Fotocronografias*, lidar com o exercício de fotofilme foi uma surpresa agradável na construção de um repertório que articula o dar a ver e ser visto, inclusive, do próprio trabalho. A ideia inicial considerava o esforço de pensar a vizinhança, como categoria relacional, e sua especificidade durante a pandemia de covid-19 a partir do apartamento em que eu residia na cidade de São José do Rio Preto, São Paulo. Porém, diferentes rumos e rearranjos dessas construções coletivas fazem-me levar em consideração, de maneira latente, o que Samain (2012) sinaliza no sentido de como as imagens existem – como vivem ou ainda nos fazem viver. Sobre isso, comento acerca do fotofilme.

Recordo que discutimos, dentro do Navisual, sobre algumas obras, por exemplo *Vinil Verde* (2015), *Rio de Memórias* (1987) e *Salut, les Cubains!* (1963). De lá, surgiram o fascínio e a curiosidade pelo que a inspiração poderia contribuir nos ensaios que se tornariam fotofilmes. E logo, confesso, fui surpreendido pelo movimento das imagens, sobretudo por tangenciar o movimento das vizinhas e da pandemia. Receber o olhar dedicado na construção de um fotofilme e, posteriormente, trocarmos impressões coletivas trouxe o marcador de algo diferente, mas que, de alguma forma, aborda a experiência do comum. Os *foleys*, os detalhes valorizados, a indução de como o olhar percorre o prédio e a maneira como a relação com a vizinhança é experienciada reivindica o título de *Cada um no seu quadrado*, reforçando que uma ideia de confinamento não é sinônimo de algo estático; pelo contrário, é um movimento, e possui contradições da própria realidade.

Ressalto que, nesse movimento, a experiência não se esgota; constantemente, a responsabilidade de lidar com tal situação nos é alertada. Para evidenciar o argumento, destaco uma situação profundamente sensível e simbólica e que corresponde à última imagem do fotofilme. Lá é possível notar um pingente de santa no pescoço de uma senhora. Essa santa aparece junto da imagem da senhora em outro material para mim; no caso, em um santinho de luto. Isto é, após produzir as imagens, entreguei-as também para meus vizinhos; contudo, passado algum tempo, recebi a informação e um santinho de luto comunicando que a senhora tinha falecido. Nesse sentido, o fato de as imagens não terem sido feitas com a intenção de compor um fotofilme ou de uma delas ser a ‘última’ imagem de alguém, a maneira como elas existem oferece muitos caminhos para pensar sobre nós.”

## Antropologia audiovisual e acessibilidade

Finalizada a oficina sobre fotofilme, recebemos vários conferencistas para *lives* sobre diversos temas, como projetos acervísticos, com Jeniffer Cuty, fotografia de cultos afro-religiosos, com Paulo Maia, etnografia de rua, com Alice Dote e, sobretudo, um profícuo encontro com um dos fundadores do Projeto Antropologia Visual, hoje cineasta, Nuno Godolphim. Nuno apresentou a série fílmica *Transamazônica*, *Torre das Novelas* e *Por um Respiro*, entre outros projetos; dessa forma, retomou a trajetória de um antropólogo visual, hoje no mundo do cinema e da televisão.

Mas entramos em julho de 2021 com um seminário que há muito tempo eu almejava desenvolver. Minha colega, Fabiene Gama, e eu propusemos um seminário sobre imagem e acessibilidade. O avanço no debate sobre o tema aconteceu de modo especial no Navisual, na preparação das exposições da XIII Reunião Mercosul de Antropologia, em julho de 2019, em Porto Alegre. Nessa oportunidade, realizamos visitas guiadas e faladas para deficientes visuais que visitaram o evento e a exposição de fotografias; nesse caso, visitas presenciais. Em frente a cada exposição, os autores das fotografias relatavam a história da pesquisa em que as fotos haviam sido

produzidas e narravam as imagens para os visitantes com deficiência visual. Mas foi na organização das atividades visuais e das atividades de acessibilidade, na 32ª Reunião Brasileira de Antropologia, que o tema foi abordado de forma mais ampla, com importante impacto para a antropologia brasileira, pelo Comitê Deficiência e Acessibilidade e pelo Comitê de Antropologia Visual da Associação Brasileira em Antropologia. Em plena pandemia, em 2020, a 32ª RBA ocorreu totalmente de forma virtual. Contando com os avanços de plataformas, os comitês recorreram a práticas de acessibilidade, por exemplo, a audiodescrição das exposições fotográficas.

Apesar de estarmos acostumadas a desenvolver exercícios sensoriais nas disciplinas de Antropologia Visual<sup>10</sup>, sabemos que ainda estamos engatinhando em dispositivos que garantam a inclusão de deficientes em nossos cursos. Montamos o programa no formato de um curso de extensão *on line*, contando, na sua estruturação e realização, com o apoio da antropóloga Olivia von der Weid, da Universidade Federal Fluminense, e da bolsista de iniciação científica Laura Veronese, da UFRGS. Olívia disponibilizou uma bibliografia bastante atualizada sobre o tema. Em especial, divulgou o material produzido pelo Comitê Deficiência e Acessibilidade da 32ª RBA (parceria ANPOCS e UERJ)<sup>11</sup>, intitulado *Acessibilidade no Ambiente Virtual*, de autoria de Anahí Guedes de Mello, Marco Antônio Gavério, Olivia von der Weid e Valéria Aydos.

Era, para nós, importante não somente conhecer mais cuidadosamente as leis de inclusão como a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência), de 2015, mas também entender o que significa ensinar e pesquisar com perspectivas de acessibilidade para estudantes e pesquisadores de antropologia audiovisual com deficiência.

---

10 Ver: "Experiências de ensino em antropologia visual e da imagem e seus espaços de problemas" (ECKERT; ROCHA, 2014, p. 51-112), capítulo da obra *Antropologia visual: perspectivas de ensino e pesquisa* (FERRAZ; MENDONÇA, 2014).

11 Conferir: <https://drive.google.com/drive/folders/1o7wwJ-OuqB8NWrgAtFVcpolb2zEV0BSJ>

Com um número significativo de estudantes e pesquisadores inscritos, optamos por desenvolver o curso na plataforma Zoom, que permite optar pela legendagem automática para a leitura de participantes com deficiência de audição. Também para esse público foi possível contar com tradução em libras, graças à parceria com o Museu da Inclusão (SP), a Central de Interpretação de LIBRAS do estado do Ceará e a Central de Intérpretes de Libras do município de Iguatu/CE.

Como regra de acessibilidade, cada participante, ao se manifestar no seminário, recorria à autodescrição considerando nome, pertença institucional, seu tipo físico, trajes e cenário no local de sua fala.

Dedicamos bom tempo do nosso seminário retomando a experiência de acessibilidade atitudinal trabalhada pelos comitês citados na realização do Prêmio Pierre Verger, da Associação Brasileira de Antropologia, em 2020. Dos membros desse comitê, ouvimos Marco Antonio Gaverio e Valéria Aydos, antropólogo e antropóloga que trouxeram o debate em torno dos conceitos de deficiência e acessibilidade, sobre as múltiplas sensorialidades da deficiência e a multiplicidade dos corpos. Trataram da questão, ampliando o conceito de deficiência e considerando os direitos de deficiência e a complexidade do tema da acessibilidade, concluindo sobre a urgência de transformações para a inclusão, que são muito profundas e estruturais.

Uma aula muito importante foi dada por Georgea Rodrigues, Cida Leite e Gislana Monte do Vale sobre recursos técnicos e campo cultural. Juntas, uma especialista em dublagem e audiodescrição, uma consultora de audiodescrição (deficiente visual desde os nove anos) e uma especialista em educação inclusiva e atuante no Movimento Brasileiro de Mulheres Cegas e Baixa Visão trataram dos aspectos técnicos fundamentais da audiodescrição. Levantaram a questão da barreira atitudinal, mostrando que a inclusão no Brasil não deu certo por não ter começado pela questão da acessibilidade. Mostram como a acessibilidade deve estar à disposição de todos os cidadãos e de todas as cidadãs, trazendo aspectos legislativos ainda não inteiramente contemplados. Para superar políticas capacitistas e barreiras

atitudinais, aportam exemplos de como recursos de acessibilidade podem ser conhecidos a partir das normativas da ANCINE para os filmes.

Ainda, Arheta Andrade trouxe o tema da descrição e da audiodescrição como recursos e como poética, ou melhor, como estratégias poéticas de acessibilização, fomentando a acessibilidade atitudinal.

Da mesma forma, Anahí Guedes e Camila Alves trataram das barreiras comunicacionais, contribuindo com elementos de uma contracartilha de acessibilidade, produzido pelo Comitê Deficiência e Acessibilidade da ABA e pela Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (Anpocs) em 2020.

O percurso para uma antropologia audiovisual convergente com a acessibilidade atitudinal que contemple experiências estéticas ainda é longo e complexo, mas é também um desafio grandioso para nossas práticas de ensino e de pesquisa, caminhando junto com as pessoas com deficiências.

## Um curso de produção fílmica em parceria com o NUPEPA

Três pesquisadores do Navisual, Claudia Ribeiro, Luiz Henrique Campos Pereira e Alex Nakaóka Elias, relataram-me que haviam feito um curso maravilhoso de produção de curtas (cinema) em 2020, com o Núcleo de Produção e Pesquisa em Audiovisual (NUPEPA). Em 2021, os três sugeriram que fizéssemos uma proposta para o NUPEPA desenvolver o curso para os pesquisadores do Navisual. A proposta implicava conversar com o coordenador do núcleo para conhecer sobre a disponibilidade de tal empreendimento. Mas, antes de relatar sobre essa atividade, eu esclareço o que é o Nupepa.

O NUPEPA está vinculado à Universidade de São Paulo (NUPEPA/ImaRgens - LAPS/USP) e à Universidade Nova de Lisboa (ICNOVA/NOVA-Lisboa). É coordenado por Allan Herison Ferreira, que é doutorando do Curso de Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa (NOVA) e fez o seu mestrado no Programa de Pós-graduação em Sociologia

da Universidade de São Paulo, em 2018. Mas é nas áreas do cinema e das mídias que Allan se tem dedicado no âmbito do Núcleo.

Como coordenadora do Navisual, e junto com a coordenadora da Galeria Olho Nu do Navisual, Professora Rumi Kubo, fizemos uma proposta de realizar, ao longo do segundo semestre de 2021, a oficina de produção de documentários curtas. A resposta de Allan, no dia 11 de junho de 2021, foi animadora: “Estamos muito felizes com esta parceria e com a oportunidade deste trabalho conjunto”.

Rumi e eu propusemos para o NUPEPA organizar o curso no formato de disciplinas nos programas de pós-graduação onde atuamos, Antropologia e Desenvolvimento Rural. A disciplina, ainda em plena pandemia, seria desenvolvida no formato virtual. A proposta encaminhada aos colegiados dos programas de pós-graduação foi aprovada, e o curso recebeu o título *Oficina Introdutória de Audiovisual*. Além disso, foi estruturado também na forma de curso de extensão aos inscritos que não poderiam se vincular às disciplinas de pós-graduação. O início foi previsto para o dia 10 de agosto de 2021. A disciplina, registrada no Programa de Pós-Graduação em Antropologia, foi coordenada por Cornelia Eckert e teve como professor convidado o pós-doutorando Alexsânder Nakaóka Elias; no Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Rural, a disciplina foi coordenada pela colega Rumi Kubo, tendo como professora convidada a pós-doutoranda Cláudia Ribeiro.

Com a parceria consolidada, o objetivo do curso foi informado como sendo o de oferecer aos participantes um conteúdo técnico e teórico-introdutório, mas fundamental para viabilizar a produção de filmes em formato digital e estimular a produção de vídeos etnográficos com base nas pesquisas antropológicas a partir da apresentação de conceitos e concomitante à proposição de exercícios que facilitem o trabalho de estudantes participantes na realização do planejamento, da organização, execução/captação e da finalização de seus materiais audiovisuais.

O curso, portanto, não foi aberto somente a estudantes de antropologia, mas a estudantes de qualquer área interessados(as) nessa proposta.

Para participar, não era necessário ter conhecimento prévio ou possuir equipamentos profissionais; bastava possuir equipamentos portáteis, entre outros que foram recomendados, como as câmeras DSLRs (digital single-lens reflex), bastante populares hoje em dia.

A atividade teve um total de 60 horas, distribuídas em 12 semanas de encontros remotos síncronos de duas horas e meia (totalizando 30 horas/aula), sempre no mesmo turno da tradicional reunião do Navisual, nas terças-feiras à tarde. Como Allan se encontrava em Portugal, participaria da atividade das 18h30min às 21h, aulas complementadas pelas atividades assíncronas (30 horas/aula). Os principais temas do curso foram a Introdução à Linguagem Cinematográfica, Roteiro/Guionismo, Direção/Realização, Produção, Fotografia, Som, Edição e Distribuição de conteúdo. Também coordenou o curso a professora Ana Carolina Trevisan.

O número de inscritos nos surpreendeu, pois ultrapassou 100 participantes. E o mais surpreendente é que chegamos ao final do curso com 60 estudantes, o que consideramos um sucesso na proposta. Sucesso, certamente por mérito de Allan e Ana, com uma pedagogia apoiada em práticas produtivas e em trabalho em grupos e individuais. A primeira parte da aula era ocupada por conteúdos teóricos, na qual as professoras participavam, trazendo um contraponto a partir do campo antropológico para o tema abordado. Na segunda parte do encontro, eram propostos os exercícios relacionados aos temas da aula. Naquele momento, eram montados os grupos virtuais que realizavam os exercícios ao longo da semana e que depositavam seus resultados no Google Drive. Por questões éticas, não posso relatar o conteúdo dos exercícios, mas me refiro sinteticamente ao programa. Todo o processo foi acompanhado por questionários individuais acerca da relação com conhecimentos sobre cinema e avaliados pela equipe do Nupepa.

É importante relatar que, considerando a produção cinematográfica, a totalidade dos participantes simulou, em seus exercícios, o desempenho de todas as funções que envolvem o processo produtivo. Desde questões burocráticas e logísticas até a produção fílmica propriamente dita foram testadas e analisadas. Em especial, o papel de direção, que assina a autoria



do filme, destacou-se nos debates, pelo valor da direção de arte, “com o objetivo de maximizar estética e simbolicamente um filme”.

A assistência a muitos filmes e a sugestão de tantos outros era eferescente ao longo dos debates. A experiência de vestir o chapéu de diretor, de roteirista, de fotógrafo, de produtor ou editor foi, sem dúvida, um processo de grande aprendizado para todos os participantes.

Por fim, todos os grupos formados apresentaram seus filmes colocados em debate, momento em que mais pessoas poderiam assistir e conhecer as experiências finalizadas. Os temas abordados foram os mais diversos, como filas na vacinação, unidades de reciclagem, memórias dos habitantes de um bairro, a vida de um velho palhaço, o tamboreiro com Pingo Borel etc. Todos os filmes estão disponíveis na plataforma Youtube, curso Nupepa 2021.

Os e as participantes foram avaliados pela frequência, pela participação nas atividades teóricas e práticas e, claro, em especial, pela participação na produção de um documentário final, e também muito bem recebidos pelo grupo. A sessão de autoavaliação e de avaliação do curso foi de muitos elogios e agradecimentos pelo tempo de aprendizagem em plena pandemia.

## Fechamento

Escrevendo estas memórias das atividades do Navisual durante os anos 2020 e 2021, estamos mais abrandadas com a quarta vacina já realizada e com o retorno ao presencial em 2022. Até as máscaras já caíram, mesmo que a ameaça do vírus siga fazendo seus estragos.

Inspirada nas imagens dialéticas e na arte de narrar, de Walter Benjamin (1993), e na etnografia da duração do projeto BIEV de produzir narrativas e coleções de imagens, os exercícios com criação de imagens nesses dois anos de reuniões do Navisual a distância são um trabalho com a memória que narra um drama social vivido com tons de medo, mas igualmente com as cores da solidariedade e, de modo especial, com a disposição

de criar com imagens inspiradas na longa trajetória da antropologia visual e audiovisual.

O que nos unia era a disposição de produzir imagens, de pensar as imagens produzidas, de fazê-las circular e de refletir sobre as narrativas construídas em torno do fenômeno do confinamento. Imagens que trazem à tona as tramas, os conflitos e as contradições de um contexto sanitário e político de crise. Como propõe Didi-Huberman (2018, p. 117), “[...] não são imagens (dialéticas) que explicitam simplesmente as contradições, mas dramatizam as contradições. Colocam em jogo no social, as imagens que dão ritmo à vida movente”; a dialética “[...] joga com, ela faz jogar, constantemente, a contradição”.

Não se trata de criar um modelo de aulas de Antropologia Visual de enfrentamento de crise. A fórmula é criar, reinventar mediante o inesperado que rompe as rotinas conhecidas e os passos seguros. Podemos imaginar a agonia nos relatos de pais que tiveram que conviver com seus filhos pequenos por esse longo tempo, em um momento tão crucial do processo de aprendizado, confinados em suas casas, recebendo os ensinamentos a distância por professores que tiveram de reinventar o ensino, a alfabetização, a transmissão de saber; isso quando as crianças tinham acesso a celulares ou computadores para ingresso às aulas. Em muitas famílias, soma-se o luto pela perda de parentes e amigos contagiados pelo Sars-CoV-2 à desastrosa administração da saúde pública por parte do governo.

As imagens produzidas testemunham o convívio com a conjuntura da pandemia, com as mazelas políticas de enfrentamento do vírus e a luta por afirmação da ciência como dispositivo técnico com potencial de estancar a sindemia. Toda esta experiência coletiva escancarou as desigualdades, as vulnerabilidades e as injustiças sociais. A antropologia, para nós, colocou-se como um lugar de encontro e de debates para uma transposição coletiva do evento crítico. Produzir antropologia visual colocava-se como estratégica de convívio e de aprendizado, um com a experiência do outro, apoiado no legado do produzir imagens no campo etnográfico e antropológico. O debate na oficina do confinamento, na oficina sobre fotofilme, na

oficina sobre acessibilidade e produção de documentários, abriu-nos possibilidades de olhar de forma diferenciada. Não era um olhar comum, mas através da experiência de viver coletivamente a pandemia.

Deixamos essa produção à disposição de toda comunidade interessada na sua apreciação, divulgados no sistema web como revista *Fotocronografia* e os filmes ou fotofilmes, na plataforma Youtube. Foi um tempo de resiliência e, quem sabe, de contribuição para o que Gilbert Durand (1964, p. 106) chama de “museu do imaginário no trajeto antropológico”.

## Referências

ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano – Artes de Fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente de 1300 a 1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1978.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2018.

DUBY, George. *Ano 1000 ano 2000, na pista de nossos medos*. São Paulo: UNESP Editora, 1998.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1964.

DUVIGNAUD, Jean *La Solidarité, liens de sang et liens de raison*. Paris: Fayard, 1978.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Experiências de ensino em antropologia visual e da imagem e seus espaços de problemas. In: FERRAZ, Ana Lúcia M. C.; MENDONÇA, João M. *Antropologia visual: perspectivas de ensino e pesquisa*. Brasília: ABA, 2014. p. 51-112.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. *Etnografia da duração*. Antropologias das memórias coletivas nas coleções etnográficas. Porto Alegre: Marcavisual, 2013.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. *Etnografia de Rua*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2014.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. A arte de narrar as (nas) cidades: etnografia de (na) rua, alteridades em deslocamento *Revista Hawò*, v. 1, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/hawo/article/view/63521/34822>. Acesso em: 20 set. 2022.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FIELD, Syd. *Manual do Roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GAUDREAU, André; JOST, François. *Le récit cinématographique*. Paris: Nathan, 1990.

RIBEIRO, Cláudia *et al.* Etnografias do confinamento: Apresentação. *Medium*, 16 nov. 2020. Disponível em: <https://medium.com/fotocronografias/etnografias-do-confinamento-apresentação-32788f85771a>. Acesso em: 20 abr. 2021.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. In: SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. p. 21-36.

SOUZA, Tainah Negreiros Oliveira. *O futuro passado em La Jetée (1962) de Chris Marker*. Disponível em: <http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Tainah%20Negreiros%20Oliveira%20de%20Souza.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2021.

TAVARES, Claudia. Quatro fotofilmes brasileiros. *Revista Zum*, 20 abr. 2021. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/fotofilmes/>. Acesso em: 20 abr. 2021.

## Filmografia

MAKER, Chris [1962]. *La Jetée*. [S.l.]: Canal Lumiere, 23 jun. 2022. 1 vídeo (28 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QBjiYmepDtM>. Acesso em: 20 abr. 2021.

MENDONÇA FILHO, Kleber. Vinil Verde. [S.l.]: Kleber Mendonça Filho, 18 maio 2015. 1 vídeo (16 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2aFMf46nwEo>. Acesso em: 20 abr. 2021.

PANDA FILMES. *Aristóteles - O rumo da filosofia no século XXI*. [S.l.]: Panda Filmes, 21 set. 2022. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://youtu.be/lnOINEwajZ8>. Acesso em: 20 abr. 2021.

PANDA FILMES. *Cada um no seu quadrado*. [S.l.]: Panda Filmes, 21 set. 2022. 1 vídeo (7 min). Disponível em: <https://youtu.be/z5LTMuaA80g>. Acesso em: 20 abr. 2021.

PANDA FILMES. *Imagens e(m) pandemia: passagens tempo* [S.l.]: Panda Filmes, 21 set. 2022. 1 vídeo (14 min). Disponível em: <https://youtu.be/G8-nqN3Ndjc>. Acesso em: 20 abr. 2021.

PANDA FILMES. *Um caminhar pelas ruas de porto nem tão alegre* [S.l.]: Panda Filmes, 21 set. 2022. 1 vídeo (10 min). Disponível em: <https://youtu.be/AV94aptVZIw>. Acesso em: 20 abr. 2021.

PARENTE, José Inácio [1987]. *Rio de Memórias*. [S.l.]: José Inacio Parente, 9 jun. 2013. 1 vídeo (31 min). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=OEP2AT5CN\\_A](https://www.youtube.com/watch?v=OEP2AT5CN_A). Acesso em: 20 abr. 2021.

VARDA, Agnès, [1963]. *Salut, les Cubains!* [S.l.]: Maky Sinécdoque 27 set. 2020. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kbg2f-dAXDQ>. Acesso em: 20 abr. 2021.

# Arte y Etnografía: La mediación cultural como proyecto de conocimiento interdisciplinar en la educación superior

**Catalina Krasnob  
Matias Godio**

Hace algunos años, Ernesto Laclau<sup>1</sup> se esforzaba en un aula de la Universidad de Buenos Aires (UBA) por explicar a su audiencia qué quería decir su concepto de “significante vacío”. Luego de casi una hora de escuchar su discurso, y aparentemente cansado de ver a los espectadores de aquella conferencia, ya impávidos e intentando desentrañar todos sus jeroglíficos académicos, el profesor Emilio De Ipola, quien hacía las veces de anfitrión, se levanta y dice: “Perdón Ernesto, pero creo que no te están entendiendo. ¿Ustedes quieren saber qué es el significante vacío?”. Ese gran indolente, con su mandíbula torcida por una bala de la represión de la dictadura argentina de los años setenta, hace un silencio casi teatral. Tenía acostumbrado a sus alumnos y colegas a romper las reglas. Era él quien había invitado a Laclau, quien vivía en Europa. Emilio sigue: “Entonces imaginen un largo callejón oscuro durante el crepúsculo, apenas iluminado transversalmente y teñido por una leve niebla. De repente se escucha un ruido y se observa “algo” que se acerca desde el fondo. ¿Qué es? Una sombra, un reflejo, un animal, una persona, nada... Eso es el significante vacío. Está vacío... Comenzamos

---

1 Sociólogo y teórico político argentino, fue el autor de obras como *Hegemonía y estrategia Socialista* (1987) y *La razón populista* (2005).

a llenarlo cuando empezamos a imaginar de qué se trata aquello que no vemos pero percibimos”.

En definitiva, el “significante vacío” en la metáfora de De Ipola expresa la profusa conexión que hay entre los actos del conocimiento, la imaginación y la creación. Las personas transitan constantemente por espacios sociales en donde los “significantes” son creados, son “completados” (provisoriamente) y entran en un campo de negociación cultural con las alteridades (humanas y no humanas). Lo hacen en las presentaciones que hacen de sí mismas, en las diversas formas de la interacción social, al activar lazos emocionales y percepciones subjetivas, y desplegando espacios para sus audiencias. Algunas en estado de producción, otras ya construidas, y muchas veces, también sometidos a normas rígidamente instituidas e incorporadas.

En tal sentido, los lugares donde son producidas distintas modalidades y prácticas de enseñanza/aprendizaje se encuentran atravesadas por esas normas, pero también por negociaciones y luchas sobre sus sentidos. Aún cuando la búsqueda del conocimiento busque recrear escenas y convocar a la imaginación para producir significados sobre las mismas – tal como ocurre en la riña de gallos balinesa descrita por Geertz (2001) – esas luchas y negociaciones se dan tradicionalmente en el campo de las ciencias humanas enmarcadas por reglas que tienden a asegurar la continuidad y la sobrevivencia de la institución. En términos de Pierre Bourdieu (2003), “asegurar su reproducción” en un acto consciente del mundo académico.

En la antropología, la búsqueda de una cierta sistematicidad en el trabajo de campo y en las estrategias a ser utilizadas, y en la posterior producción de informes, tesis y artículos es una constante que se ha visto cuestionada por las características propias de la praxis de los investigadores en el terreno y por la intervención de sus interlocutores. Ya la advertencia de los antropólogos posmodernos sobre la proximidad entre la antropología y literatura desnudaban el “peligro” destructivo de acercar la etnografía y el trabajo de campo a la imaginación y a

las representaciones culturales propias más de la cuenta si se desea permanecer en la institución científica y garantizar la fidelidad del autor a su audiencia (CLIFFORD, 1991; TYLER, 1991).

La introducción de medios audiovisuales en las prácticas de la antropología ha sido probablemente aquello que más “ruido” ha provocado en la búsqueda por permanecer en el ámbito de la ciencia y al mismo tiempo, ha prefigurado una tensión productiva con el campo artístico. Cuando Jean Rouch nombra el concepto de “fabulación” como praxis etnográfico-visual no pierde el tiempo en ir en esta dirección y llama a actuar sobre la tensión entre el conocimiento y la obra artística. Rouch es verdaderamente insoportable para la antropología ecuménica. Y se lo hacen ver, separándolo de la pretensión científica y silenciando algunas de sus grandes controversias con las audiencias a las que exponía sus obras. Tensiones que generó hasta su propia muerte cuando en 2004 a los 87 años muere en un accidente de auto cuando se dirigía a filmar una nueva película junto a sus interlocutores en África occidental. Lo realmente importante para Rouch no era la verdad, sino la “sinceridad del acto de conocer”, decía. La praxis construida por la etnografía con métodos audiovisuales está en condiciones de debatir con Heidegger (2012) o Benjamin (1989) sobre el carácter alegórico de la obra de arte o bien con Ranciere (2010) sobre el papel de la expectación. Para Ranciere, por ejemplo, la emancipación del espectador (pasivo) es posible cuando los pares asociativos actores/espectadores empiezan a resquebrajarse, de manera tal que mirar comienza a ser una acción. El espectador actúa, realiza diversas operaciones como observar, seleccionar, comparar, interpretar, traducir lo que escucha, lo que experimenta, por lo tanto, “completa ese significativo vacío” con lo experimenta y percibe. En este mismo sentido Rouch realiza su crítica a la voz en off en el cine y dirige su sospecha sobre la univocidad que supone este dispositivo estético en cuanto al papel pasivo que se espera de las audiencias.

Al mismo tiempo, durante los últimos años hay una revalorización de la educación en artes acompañado de un creciente número de carreras



universitarias dedicadas a este conocimiento y su democratización en el acceso y permanencia en la educación superior marcan un cambio de paradigma epistemológico en torno a las formas de producción y difusión del conocimiento durante los últimos años (TORLLUCCI; VOLNOVICH, 2018).<sup>2</sup> Esta nueva configuración en los modos de construcción de conocimiento y valoración de la riqueza que conlleva la interdisciplinariedad de saberes incluyen las concepciones de desarrollo sustentable y de buen vivir, donde la educación en artes se constituye en una instancia fundamental para la construcción de una nueva ciudadanía.

Plantearse como objetivo articular las prácticas de conocimiento propias de la etnografía y las instancias estéticas presentes en la educación en artes es el de fortalecer estos dos campos dotándolos de herramientas que respondan a intereses comunes. en esta línea, la trayectoria de la antropología visual expresa claramente lo imprescindible y fructífero de ese diálogo.

## La etnografía como campo creativo

La etnografía es la práctica de campo donde se despliega el conocimiento antropológico. La construcción de la “realidad etnográfica” mediante la descripción se afirma en técnicas de investigación como entrevistas no-directivas, la observación participante, las biografías participantes y el diario de campo. Sin embargo, posee de manera implícita una perspectiva intercultural que se fundamenta en el desarrollo de una praxis dialógica entre los sujetos involucrados que muchas veces excede las naturales pretensiones de objetividad. La etnografía es un ejercicio de interpretación

---

2 Este nuevo enfoque de las políticas de educación superior de las artes en la región se manifiesta en distintos pronunciamientos como por ejemplo el Manifiesto de Guayaquil [1]. En éste documento de 2018 se asienta las bases del derecho a las artes en la educación en todos sus niveles y modalidades. Ver: <http://www.uartes.edu.ec/sitio/educacionsuperioreenartes/2018/05/24/manifiesto-de-guayaquil-por-elderecho-a-las-artes-en-la-educacion/>

de investigadores y sujetos/interlocutores, donde el carácter “público” derivado de la experiencia común de la traducción/descripción cultural tensa tarde o temprano su relación con el saber tradicionalmente “científico”.

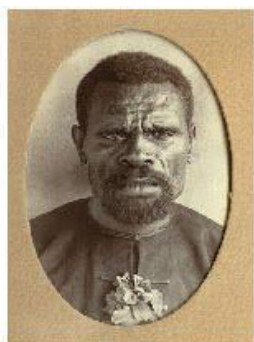
Las prácticas socioculturales interesan a la etnografía en cuanto a la comprensión e interpretación de las tramas culturales y sociales desde donde se incorporan, actualizan y proyectan las formas y modelos perceptibles de un universo físico en constante negociación simbólica, emocional e imaginaria. Por lo tanto, hay siempre espacialidades en la que se inscriben las prácticas sociales y las experiencias subjetivas de carácter colectivas y comunicativas. Los imaginarios que conviven en dichos espacios posibilitan actos creativos, interpretativos y reproductivos de personas y/o grupos que utilizan los mismos para proyectar sus vidas, sus expectativas y trayectorias.

En este sentido, la etnografía audiovisual, está lejos de asumir las imágenes como simples representaciones de una realidad cognoscible por el trabajo científico, asume como propias los campos conceptuales que va creando en el proceso de su construcción narrativa. Se propone desarrollar aquello que los antropólogos-cineastas experimentan como la dialéctica entre la *mise-en-scène* y la *auto-mise-en-scène* que se genera durante el hecho fílmico y/o fotográfico. Este hecho – como hecho social – adquiere un carácter epistemológico en tanto es una relación reflexiva que se crea y actualiza durante la realización audiovisual. El método de “conocimiento compartido” supone formas originales de mediar la relación entre investigadores y sujetos en relación a la producción de escenificaciones sociales y tramas culturales (PIAULT 2000; TOMASELLI, 1996).

El devenir del método etnográfico intervenido por el uso de imágenes ha sido construido en espacios performáticos de los llamados pueblos llamados “exóticos” desde los inicios de la disciplina. Sin ir más lejos, las primeras imágenes de esas sociedades tenían dos gestos típicamente asequibles al arte: la pose (desde la antropometría hasta

la fotografía étnica; y el registro de rituales (danzas, funerales etc). El relativismo puso el énfasis en la apreciación del contexto más allá del hecho en sí. Esto fue lo que permitió a la etnografía imaginarse la descripción de prácticas, representaciones y categorías “nativas” como fuentes de su conocimiento. La definición “émica” de una problemática socialmente significativa para los interlocutores devendría con el tiempo en vínculos emocionales y afectivos. En su derrotero como “asistente” de la descripción escrita, la narrativa audiovisual va a crear su propia identidad estableciendo lazos cada vez más complejos con el lenguaje artístico y con las estéticas que son puestas en relación en el trabajo de campo y en las implicancias de estas narrativas con potenciales nuevas audiencias y nuevos sujetos de conocimiento.

Cuando el cineasta Robert Flaherty estaba filmando su ópera prima entre los Inuit hace cien años, probablemente no imaginaba que Nanook, el protagonista de este fantástico film sobre la lucha entre humanos y naturaleza, sería capaz de hacer su propio film. Sin embargo, así fue, y la obra de Robert Flaherty (film *Nanook of the North* de 1922) abriría el camino para siempre de la etnografía audiovisual, dejando un legado que con el tiempo será recuperado por la antropología audiovisual, y que más tarde llevaría a Jean Rouch a radicalizar su estética y plantear a la etnografía como ejercicio de fabulación. En definitiva, la ausencia de actores profesionales, la utilización de escenarios espontáneos y la inexistencia de guiones producen un procedimiento interpretativo donde los paisajes locales se transforman en locaciones, la cámara encuentra posiciones y perspectivas predisponiendo el sentido de la acción, el montaje y nuevos discursos de los interlocutores y los etnógrafos sobre sí mismos y sobre sus contextos. La búsqueda por explicitar tales procedimientos encontrarán en el cine del director ruso Dziga Vertov un fundamento epistemológico cuya marca se hará indeleble en su reflexión.



De la antropometría al retrato



La estética en los rituales



En búsqueda de una sintaxis



El ojo que mira a la cámara



Afección y horizontalidad



La colaboración (Robert Flaherty)



Explicitar el procedimiento (Dziga Vertov)



La fabulación (Jean Rouch)

Aún cuando, sea con algunas excepciones, y generalmente traccionado por grupos de investigadores muchas veces solitarios, muchas dimensiones que componen el campo artístico no poseen una entidad definida dentro de la formación antropológica. Sin embargo, la etnografía, en especial cuando es forjada con métodos audiovisuales, difícilmente puede dejar de lado la crítica posmoderna a la ambición científicista. La manera en que el concepto de descripción etnográfica se conecta por ejemplo con el de la literatura es uno de los ejemplos más claros y ya fue mencionada en el inicio de este artículo. Una de las especificidades de la práctica audiovisual en antropología que tensiona con el saber científico es precisamente hacer explícita a la investigación orientándola a la actualización y producción de colectiva de narrativas imagéticas desde una perspectiva colaborativa.

En el film “Cocorico, monsieur Poulet” (1977), una de las obras del cine documental de Jean Rouch, se relata las peripecias de tres amigos que viajan por África buscando la “fuente de los pollo” con el objetivo de comprar y comercializarlos en la ciudad (DELEUZE, 1987). El film es un “road movie” que se despliega en colaboración con sus protagonistas, volviéndose no solo una reflexión sobre el dinamismo de la cultura, sino también en una reflexión alegórica – e irónica – sobre cómo los antropólogos construyen sus “objetos míticos”. Los personajes viajan en un destartalado Citroën 2CV. Junto a la cámara de Rouch la narrativa creada se transforma en metáfora de una historicidad que ya no puede ser vista estáticamente por el antropólogo y debe ser puesta en perspectiva a través de un gesto estético que proviene de sus interlocutores de investigación. Para Rouch, “[...] el personaje dejó de ser real o ficticio porque dejó de ser visto objetivamente (y de ver objetivamente): es un personaje que atraviesa paisajes y fronteras porque se dedica a inventarse como personaje real, volviéndose más real cuanto más inventó” (DELEUZE, 1987, p. 47).



*Proyecto “Video nas aldeias”.*

Foto de Vincent Carelli.

En esta línea desde hace un par de décadas se sitúa el proyecto “Video en las Aldeas” en el Amazonas de Brasil, liderado por Dominique Gallois e Vincent Carelli.<sup>3</sup> Claramente en esta perspectiva el uso del audiovisual – transmitido como herramienta discursiva para grupos indígenas – no solamente se transforma en un vehículo de autoafirmación cultural y en una medios objetivo de producción económica para estas sociedades, sino también como experiencia que pone a los sujetos involucrados ante la posibilidad de resignificar – no de “conservar” – activamente sus campos de resistencia frente a la tendencia homogeneizadora impuesta por el poder mediático de circulación de la información y las imágenes. El audiovisual hace “entrar” esos sujetos en “comunicación” con el movimiento emancipatorio de comunidades transculturales cada vez más alternativas.

Según Appadurai (1996), la etnografía debe investigar fundamentalmente el papel de las facultades imaginativas de los grupos oprimidos como un proceso de producción y uso de símbolos e imágenes. La antropología, la microsociología y el trabajo de campo etnográfico

---

<sup>3</sup> <http://www.videonasaldeias.org.br/2009>

poseen una extensa trayectoria en la problematización y reflexión sobre las relaciones e interacciones sociales que constituyen los “espacios de vida” donde se ejercen esos dispositivos opresivos, y en cuyas tensiones tienen lugar las disputas y negociaciones con el poder sobre los sentidos culturales del mundo social y físico.

Se impone la pregunta: ¿En qué medida la articulación y la contextualización de estos dos campos a través de la práctica etnográfica ampliará la capacidad de abordar las formas y estrategias de significación de los espacios por los que se desplazan la enseñanza, producción y espacios de representación de las artes y viceversa?

Tal apuesta busca dar relevancia a la experiencias cognoscibles y a las narrativas de la *alteridad* de los actores que los habitan y construyen. La apropiación de las herramientas de conocimiento en el arte por alumnos y docentes en el campo de la antropología amplía el universo de apreciación de los espacios en donde sus prácticas se realizan, permitiendo identificar y fortalecer los horizontes de comunicación y sensibilidad de quienes los habitan. Es decir, busca crear un campo de conocimiento común en que se reconozcan las experiencias, discursos y prácticas como objetos de comunicación intercultural al interior del propio del sistema educativo.

El teatro, por ejemplo, es un espacio visual y auditivo que permite hablar a aquéllos que Gayatri Spivak y Ranajit Guha (1988) nombran como “el subalterno”. Categoría que Gina Dent retoma y define como aquél que no podemos ver ni escuchar. En el llamado “teatro documento latinoamericano” se habilita y da lugar a un diálogo con el objetivo de encontrar caminos para visibilizar a ese subalterno. El teatro es visto en esta perspectiva como fuente de la memoria y como fabulación que permite producir alegorías sobre una justicia que aún no ha llegado a los subalternos. Y por lo tanto, una alegoría sobre lo que es nombrado por los grupos dominantes como lo “real”. La ficción teatral es la que crea un escenario y ejerce un veredicto poético sobre ese real. Ciertas obras introducen la estética y el relato del teatro documental más allá de los propósitos miméticos y con un claro objetivo de construcción estética

política y un espacio de acción sobre la vida de las personas. Se trata de un cuerpo que porta signos, marcas, trazos de experiencias vividas, un cuerpo fenoménico. Un cuerpo fenoménico que remite a la idea de un cuerpo empírico, a su físico-estar en el mundo.

Como se ha dicho, para Rancière, ser espectador es una potencialidad en sí misma. La emancipación es posible en el arte borrando las fronteras entre aquellos que miran y aquellos que actúan. Ese “tercer elemento” que emerge como expresión artística, y cuya propiedad comparten los que actúan y los que observan, es clave para entender el lugar de importancia creciente que ocupa el espectador en el arte contemporáneo. El estatuto del espectador contemporáneo, como ha sido en gran parte de la trayectoria de la etnografía audiovisual pasa a ser el de co-autor o co-creador del espectáculo. El poema no está ni en el texto ni en el autor o el lector, ha dicho Giorgio Agamben. El poema está en el “entre”, en el gesto por el cual autor y lector se ponen en juego en el texto y a la vez se sustraen del mismo. Si la obra de arte representa un intersticio social, esto explica la presencia necesaria del espectador para que esto se sustancie. Es el mismo tema que convoca la participación de los sujetos en la construcción del relato fílmico del documental etnográfico. El uso del feedback no es un “medio” de extraer un “plus” de palabra de los sujetos, sino un instrumento crítico de interlocución y de exposición para interpretar el mundo. El ejercicio de esta traducción a través sonidos e imágenes fijas y en movimiento, del montaje colaborativo y del *feedback* público supone necesariamente un esfuerzo de mediación en torno a la contextualización en que las prácticas y representaciones de las personas tienen lugar en ese mundo social particular, y al mismo tiempo la problematización y reflexión sobre el carácter “creativo” del acto de conocer.



## Hacia una experiencia interdisciplinar de la mediación cultural

Los sujetos que habitan y se forman en las instituciones educativas desarrollan sus prácticas actualizando los imaginarios sociales y culturales, y formalizan relaciones e interacciones desde donde acceden a los espacios que le son asignados como propios. Los diversos espacios por los que circulan docentes y alumnos en instancias de aprendizaje se encuentran atravesados por una tensión entre los dispositivos institucionales, los capitales culturales/sociales y las consecuencias de las acciones resultantes de la interacción cotidiana y de las relaciones de poder. Ciertamente, en los dispositivos educativos, las acciones sensibles de los actores muchas veces se ven invisibilizadas y suelen estar desplazadas a los márgenes de la experiencia pedagógica y de conocimiento. Sin embargo, una multiplicidad de representaciones son movilizadas en estos territorios, poniendo de relieve formas de significación y producción de cuerpos, identidades y sociabilidades. Las fuentes de las que se nutre la educación artística y los recursos con las que trabaja en la antropología pueden ser colocadas en sentido en un proyecto interdisciplinar que las incluya.

En su vasto campo de acción, la “mediación cultural” (VIGOTZKY, 2007) concibe el acercamiento de espacios disciplinares que no eran considerados como tales previamente, pero que sin embargo puestos en cooperación funcionan como espacios propicios para la producción de sentido y el conocimiento. La mediación cultural interpela la visión unívoca de la experiencia artística y de conocimiento, crea herramientas y canales de comunicación donde los sujetos activos que intervienen en estas experiencias ponen en juego sus propios imaginarios, vivencias e intereses.

La posibilidad de que estudiantes y docentes logren reconocer las perspectivas y el método artístico como herramientas imaginativas que enriquecen las tareas de la interpretación etnográfica parece un proyecto fundamental para la antropología hoy. Y a la inversa, incluir prácticas

como la etnografía – ya sea audiovisual o escrita – en el campo de la formación en artes permite vislumbrar la emergencia de nuevos sujetos de apropiación cultural.

Incorporar a la educación superior instancias de mediación cultural supone un proyecto interdisciplinar que incluya a la educación en artes y a la etnografía como práctica de conocimiento. Esto supone crear redes que amplíen los horizontes de acción y participación de diversos actores sociales y culturales: instituciones públicas, privadas, independientes y de la sociedad. Distintas instancias de negociación crean lazos que unen y deconstruyen los límites generando nuevos procesos colectivos de valoración crítica del arte y sus formas de apropiación por los sujetos. En este contexto aparecen por ejemplo las prácticas de apreciación artística como un modo original de transmisión, producción y disfrute del conocimiento<sup>4</sup>. Y la práctica de la etnografía, como método de percepción e interpretación del mundo sensible, puede ocupar un papel significativo. El ejercicio de producir descripciones y narrativas sobre el universo en que se despliegan las pedagogías en el campo del arte convoca a la colaboración de los sujetos entre sí de un modo original y crítico. La dimensión creativa del arte también tendrá en las prácticas etnográficas un campo de exterioridad para cuestionar algunas de sus constricciones instituidas por el concepto excluyente de “cultura” que muchas veces domina en los procesos de transmisión de la misma.

El arte como la etnografía es al mismo acontecimiento y estructura, y opera tanto en el cambio como en la reproducción sociocultural. Situar el concepto de espacio social, tanto en el académico como en el que se dan prácticas como el arte o la etnografía no es simular una representación del mundo, si no plantear los escenarios sociales – que incluye a aquellos

---

4 En este marco, los procesos de mediación que se establecen entre los docentes de artes y los sujetos de aprendizaje en el ejercicio del derecho a la apreciación cultural y la producción artística es también objeto de debate y reflexión (ABOUDRAR; MAIRESSE, 2018; ARRIAGA, 2011).

donde se desarrolla el arte, hasta aquellos más “distinguidos” – como objetos de conocimiento social y cultural habitado por subjetividades, percepciones y saberes yuxtapuestos y sobre todo, provisorios.

Hay una construcción performática del mundo social en que la antropología audiovisual permite pensar la interacción social como “poiesis” sobre escenarios, roles y papeles de los sujetos, colectivos e instituciones. Presupone a la vez, una reflexión sobre sus audiencias, sobre el rol que se le asigna a la expectación. Las subjetividades y percepciones se encuentran entrelazadas y pujan por entrar en el mundo sensible y en la producción de las palabras, imágenes y sonoridades que componen la “fabricación social y cultural” de los espacios de vida (ROCHA; ECKERT, 2005). De hecho, Jean Rouch ya se había referido a ello cuando hablaba de la fabulación como práctica necesaria para el acto de conocer. Por eso se refería a la antropología audiovisual como acto de “sinceridad” antes que de veracidad.

Si además la esencia de la práctica artística radicaría en la intervención de relaciones entre sujetos, si la obra de arte puede ser concebida como una obra de arte relacional, como el lugar de una negociación entre remitentes y destinatarios, el espectador no solo se emancipó sino que pasó a ser un engranaje fundamental de la creación artística y este estatuto no lo ha obtenido en otros momentos de la historia del arte. La interpretación en términos de mediación en estos espacios implica reconocer los saberes colectivos y subjetivos subyacentes a esos “escenarios” y sus “dramaturgias”. Ampliar los horizontes de apropiación de la antropología y la etnografía de espacios culturales como teatros, exposiciones plásticas, presentaciones musicales, talleres, muestras, museos y espacios áulicos es reconocer las relaciones sociales y la interacción social en ellos presentes y reconocer el rol del etnógrafo como mediador cultural, capaz de promover y valorizar la experiencia artística y ampliar las posibilidades de apropiación del arte, tarea que se vuelve imprescindible para fortalecer los lazos que requiere demanda la universidad hoy con la sociedad. La construcción transcultural de

narrativas y proyecciones emergentes es fundamental para comprender la “producción de imaginarios” y estrategias representacionales en las sociedades contemporáneas y sus relaciones a los contextos locales.

Las estrategias de mediación cultural en el campo educativo del arte y las políticas públicas y de extensión universitaria son fundamentales para acompañar las experiencias de apropiación cultural y la construcción de ciudadanía. En este sentido, las transformaciones tecnológicas actuales suelen ser consideradas como “dadas” o “naturales” por el discurso sobre la comunicación en las sociedades occidentales capitalistas, sin embargo, es posible encontrar en ellas soluciones locales creativas y originales a problemas universales. La construcción de imaginarios sociales contemporáneos asociados con la producción narrativas se sitúa entre la hegemonía y la no hegemonía, y por al menos, un resultado de ese proceso de tensiones políticas y sociales.

Posicionanar las prácticas de aprendizaje de la etnografía es necesario que la mediación cultural sea entendida como un abordaje no meramente intelectual, sino también sensible, emocional y alimentado por un amplio registro de las percepciones del otro. Es por lo tanto indispensable que las políticas públicas incentiven a los ámbitos educativos a participar de las prácticas de mediación cultural emergentes para pensar nuevas relaciones entre la producción de saberes, el arte y la sociedad.

## Referencias

ABOUDRAR; Bruno; MAIRESSE, Françoise. *La médiation culturelle*. Paris: PUF, 2018.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

ARRIAGA, Miguel. Modelos de intervenção psicossocial em situações de crise e emergência. M. Carvalho (Coord.), Estudos sobre intervenção

psicológica em situações de emergência, crise e catástrofe (pp. 67-74). Portimão: ISMAT. 2011.

BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Filosofía del arte y de la historia. Buenos Aires: Taurus, Buenos Aires, 1989.

BOURDIEU, Pierre. *El oficio del científico*. Ciencia de la ciencia y reflexividad. Barcelona, Anagrama, 2003.

BOURDIEU, Pierre. Los tres estados del capital cultural. (Tradução de M. Landesmann). *Sociológica*, v. 2, n. 5, p. 11-17, 1987.

CLIFFORD, James. *Dilemas de la Cultura*. Gedisa: Barcelona, 1991.

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

GEERTZ, Clifford. La interpretación de las culturas. Barcelona: Gedisa, 2001.

HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*. México DF: FCE, 2012.

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

ROCHA; Ana Luiza; ECKERT, Cornelia. *O tempo e a cidade*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2005.

SPIVAK C., Gayatri; GUHA, Ranajit. *Selected Subaltern Studies*. New York: Oxford University Press, 1988.

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

TORLLUCCI, Sandra; VOLNOVICH, Yamila. Arte y Universidad a 10 años de la CRES 2018”. In: *Política y tendencias de la educación superior a diez años de la CRES 2008*. Buenos Aires: CLACSO, 2018.

TYLER, Stephen. La etnografía posmoderna: de documento de lo oculto a documento oculto”. In: REYNOSO, Carlos (ed). *El surgimiento de la Antropología posmoderna*, Reynoso, Carlos (Ed). Gedisa: México, 1991. p. 69-92.

VIGOTZKY, Lev S. *El instrumento y el signo en el desarrollo del niño*. San Sebastián de los Reyes Madrid: Fundación Infancia y aprendizaje. 2007.

# Ensino de antropologia audiovisual durante o período da pandemia de covid-19

**Lisabete Coradini<sup>1</sup>**

## Apresentação

*A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece [...] a experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem “pré-ver” nem “pré-dizer.”*

Jorge Larrosa Bondía (2002, p. 28).

*O “mundo” das imagens não rejeita o mundo da lógica, muito pelo contrário. Mas joga com ele.*

Georges Didi-Huberman (2013, p. 188)

---

1 Meu profundo agradecimento aos estagiários Arthur Lima, Sérgio Gabriel Baena Chêne e Ana Kélia de Souza Viana Kevna, mestrandos(as) em Antropologia (PPGAS/UFRN). Agradeço aos alunos e às alunas pela solidariedade e pelo compromisso ético-político-poético com esse artigo.

Este texto é uma reflexão acerca da minha prática docente durante a pandemia com foco na disciplina “antropologia e imagem”, ministrada para o curso de graduação em Ciências Sociais e na disciplina “antropologia e imagem”, ministrada na pós-graduação em Antropologia Social na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Apresento as estratégias adotadas, formato de aulas síncronas e assíncronas, plano de aula, metodologia e avaliação. Destaco o estímulo dedicado à produção audiovisual e aos processos de criação das e dos estudantes matriculados(as) nessas disciplinas. Os referenciais teóricos aqui citados apontam para os campos de pesquisa dos estudos da imagem, da cidade, autobiográficos e decoloniais. Concluo retomando a importância dos fluxos transformadores na sala de aula e da reflexão sobre uma educação inclusiva, equitativa e de qualidade. Dito isso, reafirmo minha esperança na educação compartilhada e colaborativa com ênfase em práticas e recursos visuais e audiovisuais.

Desde março de 2020, o mundo está mergulhado em novos desafios, buscando respostas para essa nova realidade que surgiu com a pandemia. Para alguns autores, estamos vivendo em um mundo novo ou um novo normal. Ainda passaremos muito tempo tentando compreender as adaptações que fomos forçados a fazer no campo familiar, profissional, educacional e na vida em sociedade.

Os primeiros registros sobre o coronavírus na imprensa brasileira ocorreram no fim da primeira quinzena de janeiro de 2020. Essa pandemia provocou a chegada de novas vacinas, teletrabalho, ensino remoto, novas formas de nos relacionarmos, distanciamentos sociais, restrições de circulação e mudanças nos hábitos de higiene. Nessa nossa nova realidade, uma parcela significativa das famílias permaneceu em casa – trabalhando e estudando.

No Brasil, durante esse período, vivenciamos a falta de uma política prioritária para a sociedade brasileira e o descaso com medidas efetivas, o que contribuiu para o aumento do número de mortos, bem como o atraso na compra das vacinas, por exemplo.

Por outro lado, redes de solidariedade e novas pesquisas na área da saúde e ciência contribuíram para o avanço do conhecimento científico sobre a covid-19, com o compromisso de fazer o certo, para responder ao medo e à ignorância sobre a doença que ameaçava (e ainda ameaça) todos nós.

É importante ressaltar que, nesse período, a universidade pública, além dos ataques sistemáticos que já vinha sofrendo, passou por novos cortes de bolsas na pós-graduação e perda de apoio para a realização de projetos de pesquisa e de extensão. Docentes, discentes e servidores foram impactados por essa nova realidade e apresentaram uma série de sintomas, como ansiedade, nervosismo e problemas de sono durante a pandemia da covid-19.

No que se refere à educação, a crise causada pela covid-19, em 2020, levou ao encerramento das aulas em escolas e universidades, o que afetou mais de 90% dos estudantes do mundo, segundo dados da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO, 2020).

Com o avanço da pandemia da covid-19, em diversos países, inclusive no Brasil, as instituições de ensino tiveram que pausar suas atividades presenciais, mas encontraram outras saídas para essa nova realidade.

Dentro desse contexto, nós, docentes e pesquisadores, continuamos produzindo, readaptamos calendários escolares, discutimos os desafios, de forma coletiva, em departamentos e colegiados e construímos estratégias para driblar os obstáculos encontrados, como a falta de equipamentos adequados, a adaptação do trabalho em casa, dificuldade de acesso à internet, entre outros.

Na minha experiência, tentei me aproximar da noção de metodologia ativa, desenvolvendo práticas educacionais que enfatizassem o fazer audiovisual.

O primeiro desafio foi a construção de uma nova proposta de ensino para as disciplinas da graduação e pós-graduação em situação emergencial. Uma proposta que atendesse às demandas urgentes colocadas pela pandemia e que pudesse conceder respostas rápidas e eficazes a essa nova



situação. Ou seja, como construir um espaço acolhedor via “telinhas” de computador. Esse desafio envolve criação de estratégias metodológicas, das formas de fazer, o “saber-fazer”, que somente seria possível mediante o acesso aos recursos, às mídias e aos suportes disponíveis.

É bom ressaltar que ensinar remotamente não é sinônimo de ensinar a distância, embora esteja diretamente relacionado ao uso de tecnologia; nesse caso, ao meio digital. Do ponto de vista didático, o(a) professor/a, ao ensinar remotamente, enfrenta o mesmo desafio do ensino convencional, em sala de aula presencial.

Diante dessa nova realidade, foi preciso: a) entender o que é ensinar remotamente, b) compreender as minhas habilidades para essa prática, c) encontrar novas estratégias metodológicas, d) ter ciência dos recursos, das mídias e dos suportes disponíveis e, por fim, f) compreender a real situação dos alunos e das alunas.

Dentro desse contexto, busquei apoio em vários cursos on-line oferecidos pela UFRN, via AVAPROGESP, entre eles: “docência e elaboração de materiais didáticos em cursos mediados pela tecnologia”; “educação mediada pela tecnologia”; “introdução à metodologia ativa”; “gestão do tempo e ferramentas assíncronas da turma virtual”. Todos esses cursos auxiliaram na apresentação do conteúdo, no uso dos recursos e ferramentas, bem como no uso de aplicativos, mídias e meios tecnológicos<sup>2</sup>.

Ensinar remotamente permite o compartilhamento de conteúdos escolares em aulas organizadas por meio de perfis [ambientes controlados por *login* e senha] criados em plataformas de ensino, por exemplo, SIGAA e MOODLE, e aplicativos como *Hangouts*, *Meet*, *Zoom* ou redes sociais (*WhatsApp*).

Em 2005, a UFRN implantou o SIGAA (Sistema Integrado de Gestão de Ações Acadêmicas). Essa ferramenta auxilia e simplifica, para o docente,

---

2 AVAPROGESP é o ambiente virtual de aprendizagem para as ações de desenvolvimento ofertadas pela DCEP/DDP aos servidores ativos da UFRN. Maiores informações em: <https://avaprogesp.sedis.ufrn.br/>.

o preenchimento de avaliação, frequência, plano de aula, entre outras atividades. Para o discente, facilita o acesso às informações das turmas, disciplinas e atividades de sala de aulas<sup>3</sup>. O SIGAA oferece relatórios de acesso a diferentes atividades. É possível acompanhar o comportamento do aluno na página da disciplina [sala de aula virtual], a participação por meio das ferramentas de comunicação síncrona e assíncrona e o cumprimento de prazos.

O SIGAA, por um lado, simplifica a vida do docente e discente; por outro, pode “engessar” movimentos mais criativos. Nesse contexto, era preciso pensar numa pedagogia que mobilizasse o pensar, o fazer e o agir no mundo, articulado às formas do bem-viver e ao cuidado de si e do outro.

Dar aula durante o período de quarentena não foi fácil. A quarentena e o isolamento social não aconteceram da mesma maneira para todas as pessoas; nem todos vivenciaram do mesmo modo. A pandemia da covid-19 é eminentemente social e incidiu de forma diferente na vida e nas subjetividades da população brasileira.

Assim, além dos cursos sobre metodologias ativas, já citados, procurei estar atenta e forte para aprender a ver e sentir outras propostas de ensino com imagens, como: “Entre imagens com arte e autobiografia” com Manoela dos Anjos Afonso<sup>3</sup>(2021); “Fotobiografia” com Fabiana Bruno (2019); Tim Ingold (2012), Conceição Evaristo (2007) “Etnografia audiovisual compartilhada” com José Ribeiro (grupo de pesquisa “Ao Norte e Entre Imagens Portugal Brasil”) e curso de “Biografia” da profa. Elsa Echner, da Universidade de Coimbra.

Por isso, na sala de aula, criei um espaço para exercitar a reflexão e, ao mesmo tempo, praticar os conteúdos sobre etnografias audiovisuais participativas, escrita de si e do outro e fotobiografia. Procurei divulgar

---

3 O Sigaa é um dos projetos estratégicos do Plano de Desenvolvimento Institucional (PDI) da UFRN nas áreas da Tecnologia da Informação e da Comunicação. Atualmente, é um ecossistema que mobiliza mais de mil desenvolvedores em todo o país. Disponível em: <https://www.ct.ufrn.br/ufrn-recebe-homenagem-pela-criacao-de-sistema-de-gestao/>.

boas práticas que já vinha adquirindo nos projetos de pesquisa e extensão em andamento.

Os projetos de pesquisa e extensão que coordeno no grupo de pesquisa NAVIS (Núcleo de Antropologia Visual) também adquiriram novas perspectivas. Passamos a nos perguntar de que maneira pensar, então, a exequibilidade de nosso projeto, que antes compreendia uma etnografia em contextos urbanos, caminhadas com a câmera na mão, e entrevistas com os sujeitos em seus espaços de trocas e convivência.

Esforçamo-nos por discutir e mapear, com um olhar crítico e sensível, experiências na cidade de Natal/RN/, em especial aquela transmitida e consolidada pelos registros e acervos visuais digitais, construídos por páginas no *Facebook* e *blogs* como “Natal Como Te Amo” e “Natal de antigamente”.

Na emergência de reconfigurar nossa metodologia de pesquisa desenvolvida no NAVIS, passamos a realizar encontros on-line, por meio de *lives* e orientamos nosso fazer científico na direção de nos estabelecermos num campo digital. Criamos um perfil no *Instagram* “@NAVIS\_UFRN”, no qual passamos a divulgar nossa produção para a comunidade em geral e também um canal no *YouTube* “NAVIS\_UFRN”, no qual realizamos eventos com o intuito de construir e fortalecer uma série de temáticas ligadas à cidade, a imagens e à educação, pois acreditamos na antropologia pública e em novas maneiras de fazer divulgação científica.

Durante a pandemia, no ano de 2020, aceitamos o desafio de organizar um evento on-line, a 18ª semana de Antropologia, com o tema: “O fazer audiovisual na contemporaneidade”, que aconteceu nos dias 5 a 9 de outubro de 2020. A seguir, cartaz referente à roda de conversa:



Figura 1: cartaz semana de antropologia PPGAS/UFRN/2020, Instagram

Em 2021, realizamos o seminário “Imagem, sonoridades e sensorialidade” com o objetivo de promover uma série de seminários, oficinas, rodas de conversa, *podcasts* e mesas redondas, além de comemorar, ao longo do ano de 2021 e no começo de 2022, os 20 anos do NAVIS. O conjunto desses eventos objetivou construir um espaço de diálogo, exercício e formação para estudantes e pesquisadores associados ao NAVIS, ao mesmo tempo em que estende esse lugar para a comunidade externa interessada na discussão sobre imagem e sociedade.

Vale assinalar aqui a homenagem prestada a profa. Anita Queiroz Monteiro, durante a 19ª Semana de Antropologia, com quem tive a honra de compartilhar conhecimentos, afetos, desafios e inquietações<sup>4</sup>. Anita Queiroz, durante muitos anos, ministrou oficinas, aulas e coordenou um projeto de extensão sobre o uso da imagem na pesquisa social. Uma homenagem merecida a uma entusiasta das imagens, que também foi

4 Anita Queiroz Monteiro graduou-se em Ciências Sociais em 1969, realizou seu mestrado em Antropologia na USP, de 1974 a 1978, defendendo sua dissertação em 1978, com supervisão de João Batista Andrade, com tema “Castainho, etnografia de um bairro rural de negros”, comunidade quilombola no interior de Pernambuco. Sua dissertação foi publicada em formato de livro. Ingressou na UFRN em 1981 e aposentou-se em 2009.

responsável pela criação do Departamento de Antropologia. Em 2001, fundamos o NAVIS, para dar continuidade à linha de pesquisa instituída pelo prof. Etienne Samain, nos anos 1980, na UFRN.



*Figura 2: 20 anos navis /Homenagem Anita Queiroz Monteiro*

Nos anos de 2022 e 2021, também organizamos no formato on-line os I e II Festival de Filmes Etnográficos Latino-Americano, com coordenação de Gilmar Santana (PGCS/UFRN) e Lisabete Coradini (PPGAS/UFRN), e as I e II Mostra Digital de Ensaios Fotográficos, sob a coordenação de José Duarte Junior (IFRN) e Arthur Lima (PPGAS/UFRN), com a participação ativa de todos os participantes do NAVIS<sup>5</sup>.

---

5 Agradeço aos membros do NAVIS, mestrandos e doutorandos, Sérgio Gabriel Baena Chêne, João Eliobergue, Marília Melo, Alejandro Escobar, Pablo Pinheiro, Alex Hermes, João Oliveira, Ysmael Souza e Deyse Brandão.



*Figura 3: Cartaz Mostra Filmes*



*Figura 4: Cartaz Mostra Ensaaios Visuais*

Em 2021, realizamos o seminário “Imagem e Educação”, coordenado por Gilmar Santana (NAVIS/PPGCS/UFRN), resultado do seu projeto de pesquisa “Imagem e ensino de sociologia”.

*webinário*  
**IMAGEM E EDUCAÇÃO**  
**PERSPECTIVAS DIALÓGICAS**  
**NAS HUMANIDADES**

**06/04**

**MESA 1 - 15h**

**A imagem e suas**  
**apropriações**

Gilmar Santana  
(DCS/NAVIS - UFRN)  
Lisabete Coradini  
(DAN/NAVIS - UFRN)  
Maria Alice de Sousa Carvalho Rocha  
(CEPAE - UFG)

**ABERTURA - 15h**

**COORDENAÇÃO**  
Gilmar Santana (DCS/NAVIS - UFRN)

**REALIZAÇÃO**  
NAVIS PROX

**Transmissão via canal**  
**do NAVIS no YouTube**

**INSCRIÇÕES:**  
**SIGAA UFRN eventos**

**APOIO**  
PROFESQ UFRN CS DAN UFRN COLETA UFRN

Figura 5: Webinar “Imagem e Educação”

*webinário*  
**IMAGEM E EDUCAÇÃO**  
**PERSPECTIVAS DIALÓGICAS**  
**NAS HUMANIDADES**

**06/04**

**MESA 2 - 18h**

**Imagem na trajetória**  
**da educação**

Gilmar Santana  
(DCS/NAVIS - UFRN)  
Maria Ângela Pavan  
(DECOM - UFRN)  
Sandro da Silva Cordeiro  
(NEI - UFG)

**COORDENAÇÃO**  
Gilmar Santana (DCS/NAVIS - UFRN)

**REALIZAÇÃO**  
NAVIS PROX

**Transmissão via canal**  
**do NAVIS no YouTube**

**INSCRIÇÕES:**  
**SIGAA UFRN eventos**

**APOIO**  
PROFESQ UFRN CS DAN UFRN COLETA UFRN

Figura 6: Webinar “Imagem e Educação”

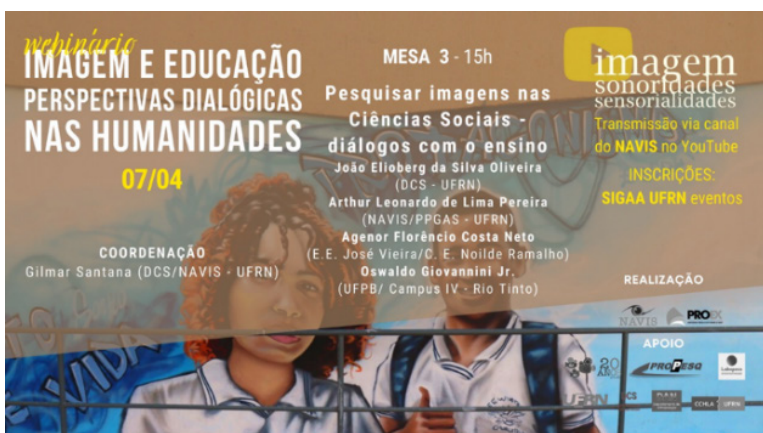


Figura 7: Webinar “Imagem e Educação”



Figura 8: Webinar “Imagem e Educação”

Em 2021, preocupados com os processos artísticos durante a pandemia, organizamos duas mesas redondas, cujo objetivo era compreender como as intervenções artísticas estavam acontecendo durante a pandemia e entender o processo de criação enquanto estávamos restritos à vida on-line. As mesas abordaram as novas metodologias adotadas pelo grupo de *urban sketchers* e *Gaya Dança Contemporânea* em razão da pandemia da covid-19.



O Gaya Dança Contemporânea criou o vídeodança, para a manutenção e divulgação de repertórios produzidos em casa e, posteriormente, da criação da série em vídeodança, desenvolvida de forma colaborativa/criativa com cerca de 18 intérpretes-criadores. Já os *urban sketchers* mudaram o cenário da rua para a tela de computador.

imagem  
sonoridades  
sensorialidades

RODA DE CONVERSA  
**ARTE E PANDEMIA**  
GAYA DANÇA CONTEMPORÂNEA

Andrezza Vicente  
GAYA - DEART/UFRN

Kenne Felipe  
GAYA - DEART/UFRN

Olivia Macedo  
GAYA - DEART/UFRN

Sara Azevedo  
GAYA - DEART/UFRN

Coordenação  
Marília Melo PPGAS - NAVIS

Acompanhe pelo Canal do NAVIS no YouTube  
[www.youtube.com/c/NAVISUFRN](http://www.youtube.com/c/NAVISUFRN)

Realização  
UFRN (CNPq) (FINEP) 20 ANOS NAVIS

20 de julho | 15h

Arte do Cartaz: Arthur Lima

Figura 9: Arte e dança na pandemia

imagem  
sonoridades  
sensorialidades

RODA DE CONVERSA  
**ARTE E PANDEMIA**

José Clewton do Nascimento  
PPGAU - PPAPMA/UFRN  
USK - Urban Sketchers Natal

Erre Rodrigo  
Artista Potiguar  
Coletivo MAR - Movimento Arte de Rua

Coordenação  
Emanoel Aquila PPGAS - NAVIS  
Laila Patrícia PPGAS - NAVIS

Acompanhe pelo Canal do NAVIS no YouTube  
[www.youtube.com/c/NAVISUFRN](http://www.youtube.com/c/NAVISUFRN)

Realização  
UFRN (CNPq) (FINEP) 20 ANOS NAVIS

23 de julho | 15h

Arte do Cartaz: Arthur Lima  
Ilustração: Emanoel Aquila

Figura 10: Antropologia e arte de rua na pandemia

## As experiências vividas em sala de aula

Enquanto escrevia este artigo, debruicei-me, com mais calma, sobre todos os trabalhos dos alunos, desde os primeiros, mais próximos à cidade, sobre a situação dos artistas de rua, o trabalho informal, a uberização, a produção de lixo descartável, a violência doméstica, bem como sobre o autocuidado. Revejo uma vez mais os ensaios fotográficos. Penso em reuni-los em uma revista. Neste artigo, irei privilegiar as produções visuais que falam de si, do cuidar de si e cuidar do outro.

Durante os anos de 2020 e 2021, ministrei as seguintes disciplinas: “antropologia urbana”, “cultura brasileira”, “antropologia e imagem” e “estudos em comunidades” no curso de graduação em Ciências Sociais, e as disciplinas “antropologia e imagem” e “seminário doutoral” (semestre curricular e semestre extracurricular), na pós-graduação em antropologia social da UFRN.

As aulas aconteceram de forma sincrônica e assíncrona, ou seja, as aulas sincrônicas através de aulas teóricas e discussão de texto com os alunos utilizando a plataforma de ensino SIGAA e o *Google Meets*, e as aulas assíncronas destinadas aos processos criativos. O grupo de *WhatsApp* funcionou bastante.

De modo geral, as reflexões apresentadas estavam relacionadas às nossas leituras na sala de aula e aos diversos modos de experiências de alunos e alunas relacionadas à pandemia da covid-19. As avaliações aconteceram no formato de roda de conversa com a apresentação das narrativas textuais/fotográficas/audiovisuais, permeadas pelos temas: memória, autobiografia, pandemia, cidade.

As imagens e palavras – apresentadas, ao longo deste artigo, em diferentes formatos, como diários gráficos, desenhos, colagens, ensaios fotográficos e vídeos de curta duração – foram produzidas em sala de aula e apresentadas para o grupo. Esses exercícios trazem informações importantes para a compreensão da pandemia. São experiências práticas que alunos

e alunas se dispuseram a exercitar, trazendo fragmentos da sua própria vida e temas que compõem suas existências.

Por exemplo, a narrativa autobiográfica criada por Lia Araújo, aluna do curso de Ciências Sociais:



**Relato de Pandemia**

Com a crise sanitária mundial da COVID-19 veio também diversas medidas políticas, sociais, econômicas e culturais que fizeram todos repensarem sobre estilo de vida, saúde (física e mental), trabalho-renda e diversão. Redescobri dentro e fora da minha casa, que apesar de dias iguais e monotonos, continham durante as semanas, tarefas e descobertas fora dos muros da minha casa.

Quando moradora da Vila de Ponta Negra, criei afeto e novos amigos e amigas, entre eles, pescadores que todos os dias pescam, vendem e trabalham na manutenção dos seus materiais. Também acompanhei de perto, em São Miguel do Gostoso, a troca de saberes da agroecologia como um instrumento de luta social e ambiental no Assentamento Popular Maria Aparecida. Também tive o prazer de ser convidada para conhecer o sítio histórico e ecológico Gamboa do Jaguaribe onde escutei atentamente a comunidade indígena que ali reside no meio da cidade de Natal.

Entre a tristeza de tantas mortes e a necropolítica ascendente do DESgoverno Bolsonaro, finalizo esse breve relato com a felicidade dos meus avós serem vacinados. Viva o SUS!

Lia Pereira de Araújo e Silva  
Natal, 16 de abril de 2021

Figura 11: Relato Lia Araújo

O Ensaio fotográfico “a Hora do Banho” de Marcone Soares Da Costa Junior, realizado na disciplina cultura brasileira, demonstra os desafios enfrentados na pandemia por uma parte significativa das famílias brasileiras<sup>6</sup>.

Na narrativa, criada por Dante Silva e Souza, em “Comer, Dormir, Obrar”, além de mostrar o seu cotidiano, revela a diversidade de perspectivas de trabalhos que permitem a exploração da criatividade, pensar-fazendo, entre as quais, o diário gráfico:

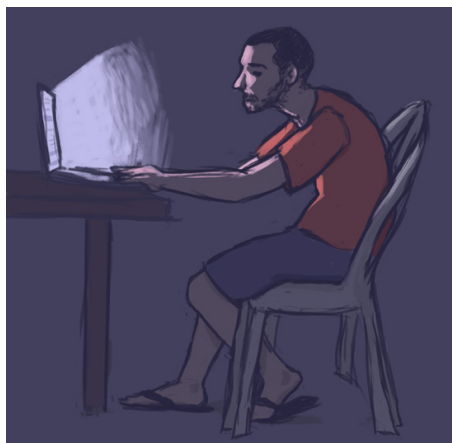


Figura 12: “Eu na tentativa de iniciar a escrita deste texto”



Figura 13: “[...] Nessa pintura digital, retrato (em paisagem) uma cena que ocorre muito nos meus dias: ao fazer algo na cama (o segundo lugar onde mais passo meu tempo), acabo adormecendo. Nesse caso, adormecendo depois de tocar violão, meu grande companheiro nas horas vagas (e não vagas)”

---

<sup>6</sup> Ver caderno de imagens, no final do artigo.

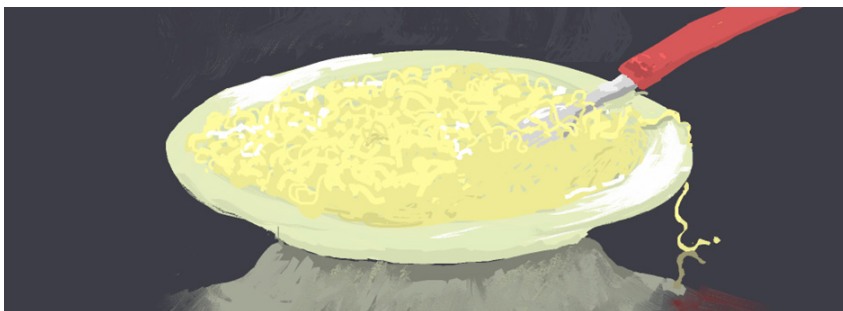


Figura 14: “E o miojo (representado nesta pintura) foi um aliado desta minha má alimentação [...]. Ao chegar ao fim deste texto, percebo que o caminho foi se tornando mais fácil conforme as coisas se encaixam. Com isso, finalmente poderei dormir com a mente mais tranquila, sabendo que consegui terminar um trabalho [...]”.

A aluna Keillany Martinho Maciel encontrou na colagem um formato para pensar-fazendo e, assim, apresentar sua vivência:

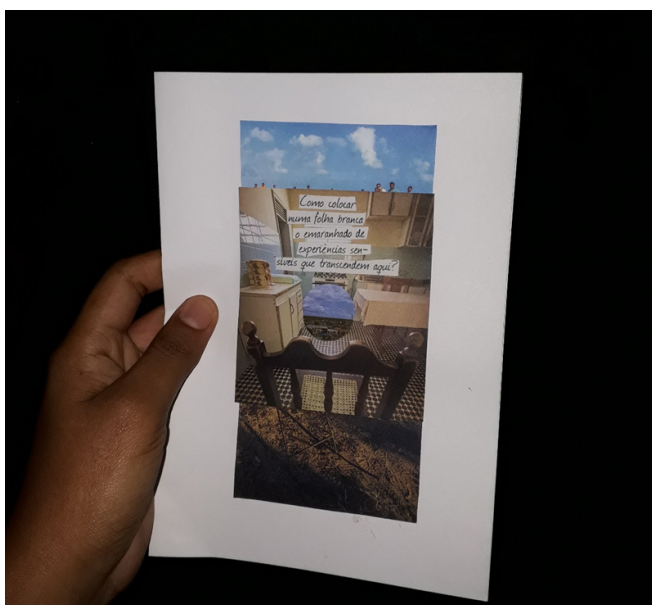


Figura 15: Como colocar numa folha em branco um emaranhado de experiências?

## Escrever-se

Na disciplina “Cultura Brasileira”, no segundo semestre de 2021, buscamos refletir sobre “Arte e Cultura” em tempos de isolamento. Afinal, como em tempos pandêmicos foi possível criar formas de democratização, alternativas e ampliar os códigos compartilhados criando intersecções entre raça, classe, gênero ou nação? Tomamos como referencial teórico a união de autores dos estudos da arte, como Jacques Aumont e as epistemologias do sul e do pensamento decolonial, de autores como Lélia Gonzales, Bell Hooks, Frantz Fanon, Djamilia Ribeiro e Nestor Garcia Canclini<sup>7</sup>.

A aluna Gabriela Gomes, na disciplina “Cultura Brasileira” do curso de graduação em artes visuais, ressaltou as inovações de espaços artísticos culturais em espaços virtuais. Destacou as diferentes formas de engajamento de artistas visuais não renomados que, através da palavra e das imagens, buscaram reagir positivamente ao confinamento e isolamento social motivados pela pandemia. Na ilustração seguinte, podemos ver o perfil “correio elegante”, @corre\_elegante, que consistia em presentear alguém por meio da encomenda de uma ilustração personalizada.



Figura 16: Instagram

7 Essa disciplina contou com a participação de Francisca Ingrid Aguiar Parente (PPGAS/UFRN) como estagiária docente.

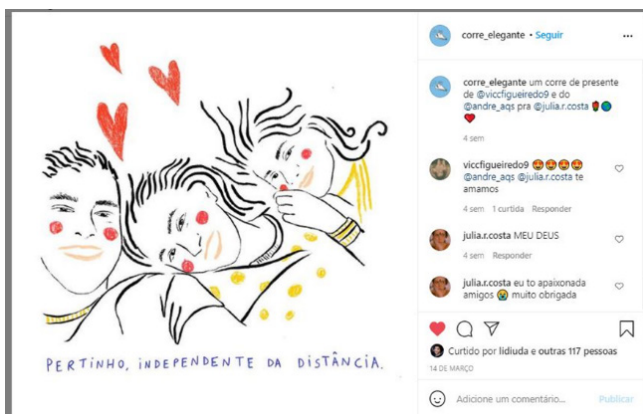


Figura 17: Instagram

O aluno Hicleiton Pedro da Silva apresentou uma série denominada “O Espaço Contido da Arte Expandida”, que demonstrou, por meio de um ensaio fotográfico, seu dia a dia e como o quarto se transformou num lugar de criação:

Este registro de imagens relaciona-se com meu espaço de trabalho, com a construção de algumas obras, destacando uma história em quadrinhos e um webquadrinho relacionado; durante o tempo de isolamento, este espaço, também era meu casulo de vida e mesmo dentro de um espaço maior da casa, era compelido a permanecer neste espaço delimitado, seja para acompanhar aulas, descansar ou se comunicar com o mundo exterior. Mesmo os dias quentes me empurravam para este espaço específico dentro de meu isolamento. (Hicleiton Pedro da Silva).

Na disciplina “Antropologia e Imagem” da graduação de ciências sociais, buscamos iniciar os alunos na leitura de imagens bem como na construção de textos de e com imagens. A gênese, a história, os trajetos e as agendas acadêmicas do visual, da imagem, da prática, da subjetividade e da intersubjetividade na etnografia – e no pensamento antropológico mais amplo – foram problematizados ao longo desse curso em suas dimensões epistemológicas, teórico-metodológicas e temáticas e discutidas através de

quadros históricos de apropriação técnica, política e estética das “Imagens e das Emoções” no discurso acadêmico<sup>8</sup>.

A partir de um referencial teórico que dialoga, sobretudo, com Benjamin, Didi-Huberman, Rancière Didi-Huberman, Sontag, Koury, Coradini, Ferraz e Bruno, alunos(as) construíram narrativas imagéticas em diálogo com a experiência pessoal e/ou familiar na pandemia, em questões, como: cotidiano, lazer e trabalho.

Como foi o caso de “De dentro pra fora”, de Liz Abrantes, que utilizou o desenho para demonstrar seu cotidiano:



Figura 18: De dentro pra fora

8 A disciplina contou com a participação do prof. Raoni Borges Barbosa (NAVIS/PPGAS/UFRN) e estágio docência do Sérgio Gabriel Baena Chêne (NAVIS/PPGAS/UFRN).



Seguindo a esteira de discussões sobre antropologia visual, mestrandos(as) e doutorandos(as) que cursaram a disciplina “Antropologia e Imagem”, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFRN, produziram ensaios fotográficos, desenhos e colagens a partir dos seus processos de pesquisa. A tônica foi trabalhar com projetos em andamento a partir da preocupação/reflexão colocada pelos alunos(as) com relação à dificuldade de lidar com suas pesquisas e com o trabalho de campo em tempos pandêmicos. Para tanto, realizamos uma ampla discussão sobre o uso da imagem na pesquisa social. Afinal, como é possível analisar as realidades sociais através das imagens? Ou como diz Etienne Samain (2012), “como as imagens pensam?”.

Esse depoimento ilustra o foco dos trabalhos apresentados em sala de aula:

[...] Especialmente para mim, foi a oportunidade que há muito desejava, mas não sabia por onde começar – exercitar uma antropologia compartilhada/dialógica. Com encontros virtuais, conversas pelas redes sociais, telefonemas, mensagens virtuais, cocriação de projetos de sussa para a Lei Aldir Blanc, e, visitas e vivências cotidianas nas comunidades. Na busca pela a sussa encontramos outras categorias – gênero, corpo e território e podemos juntas CURAR, no sentido de curadoria, selecionar o que deve ser escrito/fotografado/filmado em favor das memórias coletivas e trajetórias das comunidades. Pesquisar a sussa nesse momento de pandemia em que todas as manifestações coletivas foram suspensas parecia um “balde de água fria”. Mas, aprendi que o corpo é também um território político, e fui no fluxo das comunidades num movimento bem diferente do tempo corrido das cidades. Aprendi, acho, a não ter pressa! Põe sua saia rodada, pega um instrumento e venha dançar, se movimentar pelas comunidades SUCEIRAS. (Lucinete Aparecida de Moraes, DIAGNÓSTICO ETNOVISUAL SOBRE A DANÇA SUSSA).

Por fim, a disciplina de “Antropologia Urbana”, insubordinadamente, passou a adquirir outra dinâmica em função da pandemia. A discussão

tomou outros rumos e versou sobre a utilização de entrevistas on-line, observação das interações nas diversas ferramentas comunicacionais, documentos digitais, diário de campo virtual e grupos de discussão on-line.<sup>9</sup> O objetivo foi lançar um olhar sobre as narrativas fotográficas e fílmicas, como cartografias audiovisuais e manifestos de trajetórias de vida, produzidas como resultado de tensões, marcas e vivências no cotidiano do espaço urbano para, em um segundo momento, refletir se a instituição do isolamento social é uma das medidas de planejamento, gestão e controle territorial mais adequadas ao que vivemos naquele momento.

Na sequência, algumas fotografias dos ensaios fotográficos de Dani Fontes e Saionara Jesus Dantas, que revelam algumas alternativas que ajudaram a contribuir para maior equilíbrio emocional, promovendo a redução dos efeitos negativos do confinamento, como ansiedade e estresse. Como também, a desinformação e o negacionismo:



Figura 19: Medidas necessárias Figura 20: Os doguinhos e as plantas

9 A disciplina contou com a participação do estagiário docente Arthur Lima (NAVIS/PPGAS/UFRN).



Figura 21: Máscaras Fora Bozo

Por fim, podemos observar como a arte é um ato de criação, resistência, de devir e sobrevivência em tempos pandêmicos:

## Conclusão

*Nós temos que fazer o futuro juntos, para nós mesmos. No entanto, isso só pode ser alcançado através do diálogo. A antropologia existe para expandir o escopo desse diálogo: para ter uma conversa sobre a própria vida. No entanto, não se pode dizer o mesmo da educação? A educação não compartilha as mesmas características definidoras de generosidade, abertura, comparação e criticidade? Não tem ela também o mesmo objetivo de garantir a continuidade da vida [...]. (INGOLD, 2020, p. 86).*

No âmbito deste artigo, o meu interesse foi refletir sobre um período em que salas de aulas se tornaram *Google Meets*, salas do *Zoom* e mensagens de texto. E, principalmente, realçar a possibilidade do pensar-fazendo, ou

seja, realizar exercícios práticos nas disciplinas oferecidas para os cursos de Graduação em Ciências Sociais e Pós-Graduação em Antropologia social da UFRN.

Atualmente o debate sobre as possibilidades do uso da imagem em sala de aula se tornou mais intenso. Nota-se o alargamento quanto às formas de investigação utilizadas na sala de aula, desde o ensino básico, passando pelo fundamental e universitário.

Nesse sentido, torna-se urgente, no ambiente universitário, novas metodologias e novos modos de fazer, de pensar na educação e na vida. No meu caso, a escrita de si emergiu, naquele momento, como uma escolha analítico-metodológica para apresentar as histórias de vida dos alunos e das alunas, das famílias, da cidade de Natal. Noções como memória, narrativas, biografia e testemunhos são convocadas para pensar essa prática. Fragmentos que compõem a existência foram ditos, como: decisões, famílias, viagens, silêncios, saudades, cuidados, morte, resistência, solidão, sociabilidades virtuais, isolamento, solidariedade.

Durante a pandemia, procurei aprender a ver e sentir outras propostas de ensino com imagens. A experiência da escrita de si foi uma ferramenta importante e tão bem-sucedida que pretendo dar continuidade e explorar, cada vez mais, aspectos particulares de “experiências de subjetivação” em sala de aula. Como nos ensina Annie Ernaux (2021), é preciso narrar aspectos e fatos acontecidos, vivenciados, mas sem esquecer a sua dimensão social, histórica e política.

Por fim, é muito gratificante ver alunos e alunas experienciando a escrita de si, produzindo fotobiografias e microdocumentários. Olhar as ações e metodologias utilizadas em sala de aula e onde elas aparecem no trabalho dos alunos e das alunas.

Assim, tenho buscado viver o mundo universitário: criando espaços para a antropologia (áudio)visual, a escuta, o sentir.

Ainda temos muito trabalho pela frente. Nesse momento de intolerância e de profundos retrocessos quanto ao acesso a direitos fundamentais,

faz-se necessário promover a revalorização da educação, da ciência e da cultura, e recuperar o seu orçamento e seu valor transformador.

## Referências

BRUNO, Fabiana. Potencialidades da experimentação com as grafias no fazer antropológico: Imagens, palavras e montagens. *Tessituras*, Pelotas, v. 7, n. 2. jul./dez. 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, [S. l.], p. 206-219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 20 mar. 2022.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos A. (org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p. 16-20.

EVARISTO, Conceição. *Becos da Memória*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

ERNAUX, Annie. *O lugar*. Tradução de Marília Garcia. São Paulo. Ed. Fósforo, 2021.

HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

INGOLD, Tim. *Antropologia e/como educação*. Petrópolis: Vozes, 2020.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

INGOLD, Tim. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Abingdon: Routledge, 2013.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. Pesquisa autobiográfica em arte: apontamentos iniciais. *Revista Nós: Cultura, Estética e Linguagens*, Goiás, v. 6, n. 1, maio 2021. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revistanos/article/view/11364>. Acesso em: 1 nov. 2022.

SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2012.

UNESCO. A Comissão Futuros da Educação da Unesco apela ao planejamento antecipado contra o aumento das desigualdades após a COVID-19. Paris: Unesco, 16 abr. 2020. Disponível em: <https://pt.unesco.org/news/comissao-futuros-da-educacao-da-unesco-apela-ao-planejamento-antecipado-o-aumento-das>. Acesso em: 2 jul. 2020.

## Caderno de imagens



### A Hora do Banho<sup>10</sup>

*Marcone Soares Da Costa Junior*

#### APRESENTAÇÃO

A Hora do Banho se configura como uma série de fotografias que documentam uma manhã em minha casa, especialmente a hora do banho de minha avó. Moram comigo minha mãe, meu irmão; no último ano, minha avó chegou. Nossa rotina de quarentena causada pela pandemia de

---

<sup>10</sup> O Ensaio fotográfico “a Hora do Banho” de Marcone Soares da Costa Junior, foi realizado na disciplina Cultura Brasileira.

covid-19 se divide em presenças on-line, seja em trabalho e estudos, e cuidados para com ela, Dona Arlene, a matriarca da família. A casa teve que se reconfigurar para recebê-la. O que era sala se dividiu com uma cortina, transformando-se em quarto. Foi colocada uma cama hospitalar onde era o sofá. A estante, que guardava nossos álbuns de fotografia em suas gavetas, agora guarda-roupas e fraldas geriátricas. Tudo se reorganizou. Nossa rotina não mudou apenas pelo coronavírus, mas também por uma grave crise de inflamação crônica que atinge os nervos dela. Nos primeiros meses, Arlene estava lá, na cama, completamente paralisada. Era muito diferente de como eu a via antes. Ela sempre foi uma pessoa extremamente ativa, e coincidentemente, enquanto o mundo parava por conta de um vírus, ela parava em sua casa por conta do seu próprio corpo. Seu corpo sempre foi motivo para seguir em frente. A liberdade dele. Ela já subvertia a lógica da ordem familiar 50 anos atrás, quando ainda textos acadêmicos feministas não tinham uma grande circulação facilitada, principalmente para uma jovem adulta analfabeta e de família pobre.

A potência desse corpo que me criou quando criança me motiva hoje. Sempre ouvi muitas histórias que a família contava sobre ela. Sobre sua vida irresponsável e vergonhosa para a instituição familiar. Pertencente a uma casa de nove irmãs e dois irmãos, pai violento e alcoólatra, e mãe que fazia o possível para cuidar de seus filhos com pouquíssimos recursos, minha avó casou-se cedo. Teve seu primeiro marido e filho com 17 anos. Separou-se do marido após uma tentativa de estupro, e deixou seu filho aos cuidados de sua família para conseguir emprego. Ela sempre lutou para ser dona de sua própria vida e de seu corpo; por vezes, muito mal interpretada pelas irmãs, por encontrar, neste corpo, possíveis caminhos para viver. Arlene trabalhou em bordéis e bares na antiga Ribeira, entre os anos 1970 e 1980. Diz que encontrou ali uma solução. Ela não se arrepende do que fez e relata que gostava. Gostava de ter o direito de fazer o que quisesse. De também poder perceber o seu corpo no mundo, sua potência. Mas não romantiza sua trajetória. Hoje escuto as histórias que me contaram a partir de sua perspectiva, e monto, em minha cabeça, a complexidade da jornada

de um corpo, principalmente quando ele não corresponde ao caminho que as convenções sociais desejam que sejam seguidas. Perceber essas histórias como relatos saídos da boca de quem me criou, e de quem sempre escutei de terceiros que não era responsável para tal feito, transforma minha compreensão dos modos de sentir o mundo.

O tempo cuidando intensivamente dessa senhora em minha casa permitiu aprofundar muito mais as nossas relações afetivas familiares, além dos papéis de cuidados serem trocados. Todas as manhãs do último ano são dedicadas ao banho. Toda a casa se movimenta para isso. Entre melhorias e pioras, minha avó já consegue andar, e boa parte dos movimentos de seus membros foram recuperados. Apesar disso, ainda precisa de apoio na hora de lavar seu corpo. É nesse momento, de limpeza, onde a água escorre e leva tudo, que ela se sente à vontade para contar mais histórias. Quando sem dor, é sempre um tempo descontraído. Entrega-se aos seus sentimentos e a suas emoções, e permite aproximação.

A série fotográfica captura esses momentos, especificamente no dia em que é noticiada a data de vacinação contra a covid-19 para pessoas de 69 anos, idade de minha avó. Uma alegria após a intensidade de acontecimentos e complicações dos últimos meses.





# Mutaciones y afecciones: #CuerposPandémicos. Una investigación artística y antropológica sobre la pandemia en Bolivia

**Juan Fabbri con Pablo Aguirre (pabloagui)**  
**Laura Barriga**  
**Nicolás Escalier**  
**Lucia Pereyra**  
**Adrián E. Rodríguez**  
**TiZi**  
**Tatiana Villca**  
**Iby Viscarra**

## Introducción

El capítulo analiza la exposición “Mutaciones y afecciones: #CuerposPandémicos” que realizó a partir del taller de formación en arte contemporáneo “Los límites del arte desde nuestros mojonos” que se realizó desde agosto del año 2019 hasta diciembre de 2020. Este se concibió como un espacio alternativo a las escuelas de educación en artes en La Paz. La intención durante el periodo de formación fue brindar diferentes insumos para pensar la producción artística contemporánea desde la realidad local sin descuidar las discusiones que se llevan a cabo a nivel iberoamericano. Además, se discutió el encuentro entre arte, antropología, investigación, cultura visual, género, ecología y tecnología.

Los trabajos se presentaron en el espacio urbano de la ciudad de La Paz, en la sala de exposiciones del Centro Cultural de España en La Paz (CCELP) y en internet a través de un sitio web y actividades como conversatorios que fueron realizados de manera de manera digital. Cada proyecto buscó plasmar ideas y puntos de vistas sobre las maneras de entender el periodo de la pandemia, en un contexto en Bolivia donde también fue un momento de fuerte crisis política tras la elecciones nacionales de 2019, donde Evo Morales se re-postuló por un tercer mandato lo que generó una crisis política, pero también la llegada de Janine Añez al poder en un gobierno transitorio profundamente cuestionado, donde la sociedad boliviana mostró una profunda división y actos de discriminación y racismo extremos.

El proyecto estuvo enfocado a artistas e investigadores jóvenes en el escenario de la cuarentena, es por esto el interés de reflexionar sobre problemáticas claves como la afección, la mutación y lo digital. Las afecciones fueron consideradas en su doble sentido, la de afectar y la vinculada a los afectos, sobre ambos el grupo reflexionó y brindó trabajos que pueden ser leídos como pilares conceptuales. Asimismo, se propuso realizar trabajos en torno al momento después de la tragedia, planteando miradas que piensen desde el dolor y más allá de este. Es así que se elaboraron proyectos vinculados a la sanación, para desde allí imaginar situaciones que muten, y la necesidad de ritos de sanación y de paso para que esto suceda.

La exposición “Mutaciones y afecciones: #CuerposPandémicos” se originó en el taller de formación en arte contemporáneo “Los límites del arte desde nuestros mojones” que se realizó desde agosto del año 2019 hasta diciembre de 2020. Este se concibió como un espacio alternativo a las escuelas de educación en artes en La Paz. La intención durante el periodo de formación fue brindar diferentes insumos para pensar la

producción artística contemporánea desde la realidad local sin descuidar las discusiones que se llevan a cabo a nivel iberoamericano. Además, se discutió el encuentro entre arte, antropología, investigación, cultura visual, género, ecología y tecnología.

Los resultados del taller consistieron en proyectos que se exhibieron los cuales fueron construidos de manera colaborativa, donde las ideas de unos generaron reflexiones que provocaron mutaciones en los proyectos del resto del grupo. Metodológicamente se reconoció y rescató los propios intereses de los participantes para, a partir de allí, buscar el contacto e intercambio de uno con los otros.

Los participantes de la presentación de resultados en el taller fueron Pablo Aguirre (pabloagui), Laura Barriga, Nicolás Escalier, Lucia Pereyra, Adrián E. Rodríguez, TiZi, Tatiana Villca, Iby Viscarra y Juan Fabbri, como curador y facilitador del proceso. El proyecto se realizó gracias al CCELP, en colaboración con el Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas de la Universidad Mayor de San Andrés. La exposición se presentó al público del 30 de enero al 20 de marzo de 2021 en la sala de exhibiciones del CCELP.

Para la presentación de las obras en este artículo, la voz de cada una de las y los artistas se entrelazará, afectará, en un intercambio de ideas tal como se propuso en la exposición. La creación de estas obras, y su acompañamiento, fue marcado por el diálogo que ayudó a construir una propuesta colectiva. El diálogo y la afección no solo se da en el sentido de una modificación, sino también, desde el plano de afecto leído como afectividades. A lo largo de la investigación las idea del archivo y del *mal de archivo*<sup>1</sup> juegan un papel fundamental. En el proceso de realizar un archivo, un registro del momento que vivíamos, nos preguntamos también cuál es el significado de este, su importancia y sus posibles consecuencias.

---

1 Referencias al texto de Jaques Derrida *Mal de archivo: una impresión freudiana*. DERRIDA, Jacques; VIDARTE, Paco. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.

## Intereses colectivos

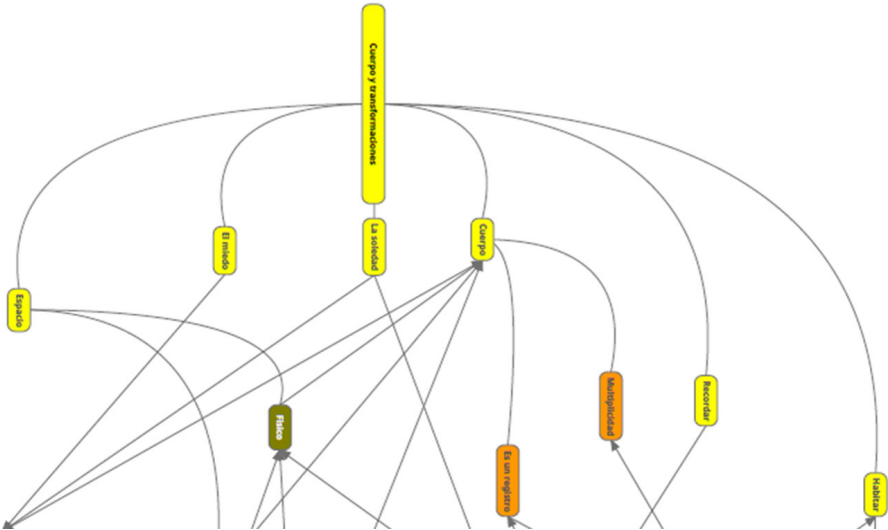
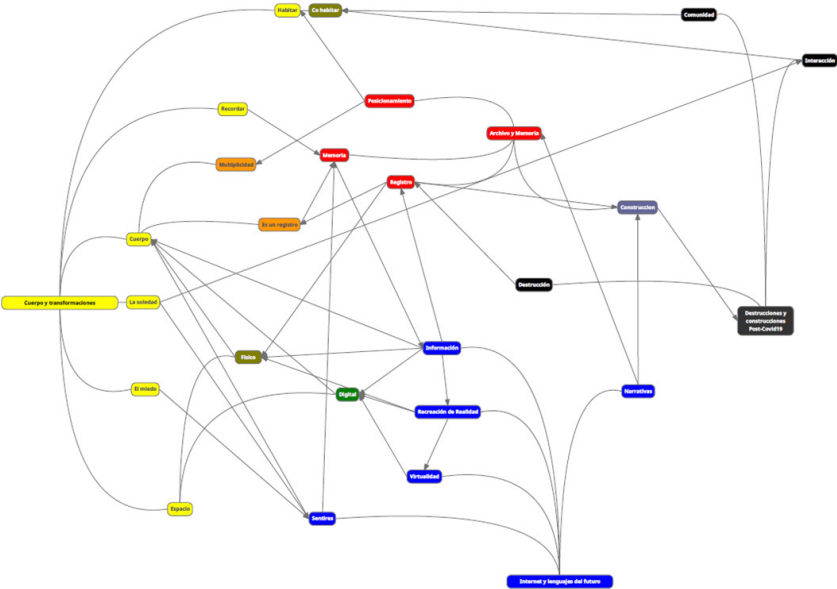
Parte fundamental del taller fue incentivar para que se produzcan registros propios de la pandemia. Si bien desde los discursos oficiales y desde los medios de comunicación generaron narrativas sobre la pandemia, el taller se enfocó en que los participantes podamos generar nuestra manera de registrarla, narrarla y reinventarla. En este contexto, el arte fue concebido como la invitación a explorar lenguajes creativos que nos permitan investigar y crear a partir de la pandemia, concentrándonos en las vivencias personales. En este sentido, las creaciones se convierte en relatos individuales que rescatan las propias experiencias sobre la pandemia.

Los ejes de interés de los participantes surgieron de manera colectiva durante la creación en medio de la pandemia, en cierto momento, durante la creación decidimos construir una mapa mental con los ejes temáticos más importantes, entre estos surgieron campos claves los cuales dieron pie a las obras finales, conceptos que se relacionaban unos con otros y se “infectan” unos a otros:

1. Cuerpo y transformaciones: Habitar, recordar, cuerpo, soledad, miedo, espacio.
2. Archivo y memoria: Construcción, registro y posicionamiento.
3. Internet y lenguajes del futuro: Narrativas, información, re-creación de la realidad, virtualidad y sentires.

I Título: Mapa Mental.

Fonte Exposición “Mutaciones y afecciones: #CuerposPandémicos”



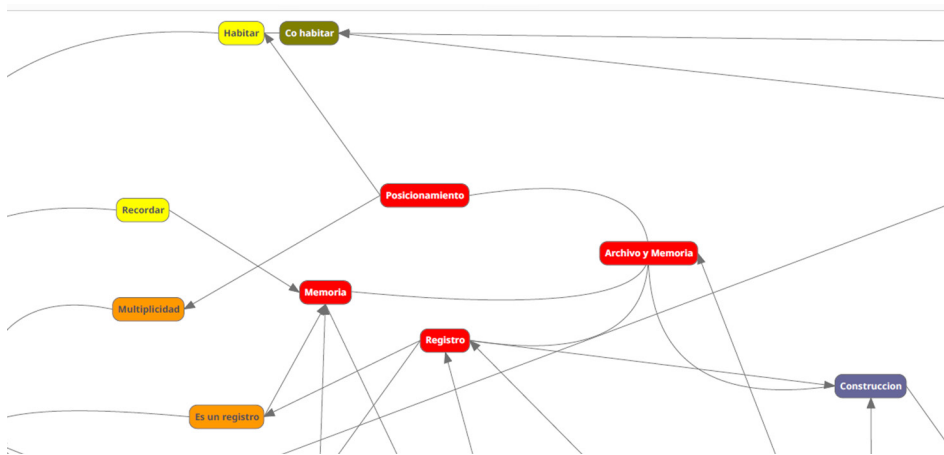


Figura 1: Pantallazos sobre ejes conceptuales y de interés sobre la pandemia

Estos pantallazos sobre un mapa conceptual que propusimos para pensar la pandemia pero nuestra intención era que los conceptos no tengan una jerarquía, sino más bien la opción que los conceptos se relacionen unos con los otros e incluso que unos se mezclen con los otros. Estos ejes temáticos ahora pueden ser leídos como una radiografía de los intereses de los artistas jóvenes por narrar desde esos lugares la pandemia.

## Registrar la pandemia

El registro de la pandemia nos permitió pensar en como generar nuevas maneras de archivos desde registros personales y que trasciendan los discursos periodísticos y documentales, sino que exploren otras formas y sensibilidades. Desde el principio creímos que el arte es una herramienta para construir nuestras propias narrativas sobre la pandemia.

En este contexto, Iby Viscarra nos comenta qué consecuencias trae para ella registrar en tiempos pandémicos:

La necesidad del registro, del pensar las diferentes articulaciones que nos han calado el alma en esta pandemia.

Y nos hablan de curarnos, el Adri nos cuida de no desinformarnos.

El registro del registro, el crear en un momento triste, profundamente doloroso y es que hubieron sesiones las cuales yo no hablaba, pasaban las obras mientras lloraba, Juan hacía preguntas y la sola búsqueda de la respuesta ya era agobiante. Y me acordaba de la Ingru (amiga que perdí durante la pandemia) y le hacía las mismas preguntas.

Y el Tizi se ha contagiado.

Y la Laura nos muestra fotos de fosas comunes en Brasil.

Dónde entra tanto dolor?

La clase se determina a la hora que haces fila,

o si sales de tu casa a hacer la fila.

Engordar en cuarentena es una

Hambrear en cuarentena es otra

Quien trabajó más

Quien dejó de trabajar

Quien telecomió

Quien no tiene compu

Quien hizo un postre

Quien cuidó a un enfermo.

Qué difícil, qué difícil hablar. Qué complejo crear.

¿Es importante hacer arte en estos tiempos?

A partir de las reflexiones sobre el acto de registrar, y el acto de crear en este tiempo, Iby plantea una obra titulada “Manifiesto Privado” donde se exploran las relaciones entre el cuerpo como registro y el autoaislamiento en el espacio público.



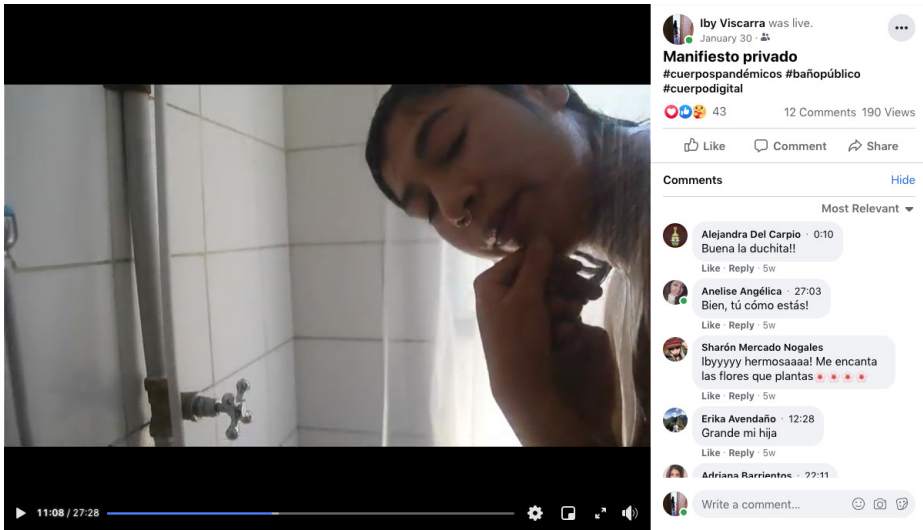


Figura 2: Obra de Iby Viscarra. *Manifiesto privado*. 2021<sup>2</sup>.

Internet público, público. Privado y corporal.  
 El cuerpo existe porque existen otros cuerpos.  
 Es en el habitar donde me entiendo, en la necesidad de conexión contigo.  
 Oxígeno.  
 Por lo tanto, tanto es el engaño del dispositivo. Es en la conexión, repito, donde existe el ser (SER) digital.  
 Y que se comprenda que existen otros cuerpos, que nos han mutilado en el encierro.  
 Que no todas las personas tienen uno y que a veces, es violencia la carencia de ello.  
 Una mutilación obligada para sobrevivir el aislamiento. Desde el gozo, claro, como desde la clara necesidad (NECESIDAD) de tener uno, repito.  
 Habitar otro espacio, desde otro cuerpo.  
 ¿Cuál es el límite entre lo público y lo privado?  
 Al entendernos dentro del medio digital de manera constante, hemos ingresado inevitablemente al espacio privado. La necesidad de encontrarnos en las plataformas online nos

2 Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=OjnWvqNeZW0>

ha llevado a habitar otro espacio, desde otro cuerpo. Nos encontramos con un lugar íntimo y privado, desde la búsqueda de lo público y colectivo.

Desarrollar un otro cuerpo, el cuerpo digital, llega a ser más que una imagen de los cuerpos físicos en Internet, es el habitar otro espacio, desde otro cuerpo. Por lo tanto, el mismo vive en los encuentros en vivo, y lo demás pasa a ser una representación. La obra es una transmisión en vivo donde me baño.



Iby Viscarra mencionará sobre su obra, a partir del crecimiento de la presencia digital durante la pandemia:

Habitar otro espacio, desde otro cuerpo. ¿Cuál es el límite entre lo público y lo privado? Al entendernos dentro del medio digital de manera constante, hemos ingresado inevitablemente al espacio privado. La necesidad de encontrarnos en las plataformas online nos ha llevado a habitar otro espacio, desde otro cuerpo. Este se convierte en un lugar profundamente íntimo y privado. Desarrollar un otro cuerpo, el cuerpo digital, llega a ser más que una imagen de los cuerpos físicos en el internet, es el habitar otro espacio, desde otro cuerpo. Es así que el cuerpo digital es el que vive.

Sobre las sesiones llevadas a cabo en los “Encuentros en los límites del arte”, las reflexiones sobre hacer arte en tiempos de pandemia y la cercanía con la muerte, Laura Barriga escribe que:

Observo la sesión con mis compañeras, la escucho... se discute el futuro, la prevención, las dinámicas de cuidado personal, familiar, las dinámicas comerciales; dinámicas de servicios y productos... paulatinamente la reglamentación y las políticas públicas de prevención se van haciendo presentes en nuestras sesiones.

Las últimas dos sesiones vengo escuchándolas hablar, tomando nota mental de lo que dicen, creo que mucho de la conversación gira en torno a cómo no contagiar-se y cómo pensar un momento Post-covid.

¿Llegará ese momento, Post-covid?

Seguro, pero ahora, aquí, pronto, sí que no llega.

Y ni modo, hablar de la muerte se hace casi ineludible, es cada vez más cercana. El covid ha cruzado una frontera, afectiva, humana y real, en medio de esta realidad virtual (?) (¿virtual para quienes?). La muerte se impone como cable a tierra.

Y sin embargo, ¿entendemos?

¿Entendemos lo que significa que podamos estar aquí, pensando estas cosas?



*Figura 3: Imagen sobre los mates quitapenas de Laura Barriga. 2021*

A partir de estas reflexiones, la artista plantea en su obra la pieza titulada “Quitapenas”

“Quitapenas” es una pieza que trabajé/transité durante 2020. La investigación se centró en los meses del primer pico pandémico, junio-agosto. El eje giraba en torno al duelo, a las pérdidas masivas que se producían durante ese periodo de tiempo. Inevitablemente se atravesaban el manejo de la pandemia, la crisis económica y la crisis política: lo personal, y lo colectivo. En ese momento no lo tenía claro, pero lo que yo buscaba era significar, de alguna manera, las pérdidas que se vivían, no solo

por las familias y por quienes se fueron sino por nosotras (un nosotras entendido como un nosotrxs amplio y envolvente)... Una pérdida de esta magnitud nos involucra a todas aunque eso solo se siente después.

En el momento de la pandemia, Laura observa las redes de cuidado, y actos de resiliencia que se generan en la circulación de la medicina tradicional frente a la pandemia y el poco abastecimiento de los hospitales.

Por otra parte te encuentras con que hay todo un movimiento de gente tejiendo una red de cuidado, pasándose información, datos, maneras de prevenir y sanar –gran parte debido a este diálogo con la medicina tradicional que tenemos y que se volvió también un elemento del cuidado colectivo en la cotidianidad. Estas redes no se centran en la producción de bienes y servicios y es una forma de resistencia que durante la pandemia, creo/ quiero creer se insertó en nuestra cotidianidad. Un cuidado alternativo a las colas en los hospitales o a los medicamentos y antibióticos como única salida.

Entonces, en el momento post confinamiento en el que salí a la calle, la manera de acercarme y transitar por ese momento, ligado a la intimidad de quienes querían compartir, fue escuchar. Compartir en una suerte de ritual de sanación colectiva que se abría, a la posibilidad de un ritual en la cotidianidad.

La obra consiste en compartir una infusión de molle y romero, dos plantas que, según la recopilación que la artista realiza en la sabiduría popular y fuentes documentales, contienen propiedades ansiolíticas y antidepresivas.

La obra es un momento en el que escucho y hablamos mientras compartimos un mate. Esta infusión me acompañó durante el tiempo del confinamiento y mi propio duelo. Sin embargo, en un momento tan complejo como el que se transitaba en ese momento – y se sigue transitando – la experiencia personal sólo puede abrirse a lo colectivo/compartido.



*Figura 4: Acción de la obra Quitapenas en las calles de La Paz realizada por Laura Barriga, 2021<sup>3</sup>*

Laura Barriga sobre su obra *Quitapenas*, mencionará: En Bolivia, durante la pandemia y la crisis desatada por ésta se registraron oficialmente 5027 decesos hasta el 31 de agosto de 2020. Sin embargo, hasta la misma fecha, el exceso de mortalidad alcanzó los 14805 decesos, los cuales se pueden deber al mismo virus o sus efectos. A pesar de no haber sido explicadas, estas muertes existen en la memoria de los que quedaron con vida. En un intento de acción de duelo/memoria y en diálogo con la medicina tradicional, se preparan amarros para una infusión que llamaremos “quitapenas”, compuesta por dos plantas de propiedades ansiolíticas y antidepresivas potentes: el molle y el romero. Esta infusión no es una solución a estas afecciones del alma, pero sí pretende ser un dispositivo que ayude/acompañe en las dolencias que son parte de un viaje más complejo, ambiguo y profundo (como pueden ser las memorias de la pandemia y el confinamiento).

---

<sup>3</sup> Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=-Wl1m2wDoy0>

En diálogo con la reflexión sobre el acto de registrar que atraviesan las preguntas planteadas por Iby y Laura, Nicolás Escalier nos muestra un archivo, en este caso se trata de un diario, que se autodestruye al seguir escribiendo sobre este. El título de su obra y su paréntesis, “Recuerdo lo que olvido (léase de izquierda a derecha)” nos acerca al doble movimiento de la memoria.



*Figura 5: Obra de Nicolás Escalier, Recuerdo lo que olvido (léase de izquierda a derecha), 2020*

Todo archivo es un intento de acercarse a la memoria; los recuerdos son la forma más primitiva de registro. Sin embargo, pasamos por alto que en la naturaleza misma de la memoria está el olvido. Es por las ausencias en nuestros recuerdos – lo que no alcanzamos a registrar, lo que el tiempo nos obliga a completar con posibles invenciones – que somos capaces de recordar. Junto con el inicio de la pandemia empecé a escribir un diario personal. El cuaderno terminó por convertirse en contenedor cuando lo puse bajo una gotera en mi habitación. El proceso consistía en: recoger el cuaderno del piso, debajo de la gotera, escribir dos planas sobre lo que sea que aconteciera, devolver el cuaderno debajo de la gotera, repetir esto cada día.

Entre las interrogantes sobre el acto de registrar, tal como Iby expresa en su interpelación sobre la información y la desinformación, surge la pregunta ¿En qué documentos podemos confiar para la construcción de un archivo, una historiografía, sobre este tiempo? Adrián Rodríguez se pregunta en la obra “Fuente desconfiable” de qué manera, con el resurgimiento masivo de la cantidad de *Fake News* durante la época de lo covid-19, las fronteras entre verdad y mentira, o la idea de objetividad, se difuminan y cómo esta difusión puede traer un espacio para la exploración de la ficción a través de los medios periodísticos.

Las *Fake News* (Noticias Falsas) no solo se dan en los medios no oficiales. La escritura parte de una investigación de las maneras subjetivas, personales, de acercamiento a la enfermedad y al poder creador de las *Fake News*. Alejadas de la fuente y el mundo referencial, se acercan a la ficción pero sin querer ser tomadas como tal. Aun si extraen los recursos de la ficción, como el efecto de verosimilitud, sus propósitos son distintos a los de los narradores de cuentos. En la obra se interviene la página web de los periódicos que recibe nuestro cliente de red con objetivos desinformativos. Al realizar esta simple modificación, que puede ser realizada desde cualquier navegador de internet, uno puede encarnar el poder de los medios para subvertir su accionar en narrativas y propuestas de acceso a la realidad propias.



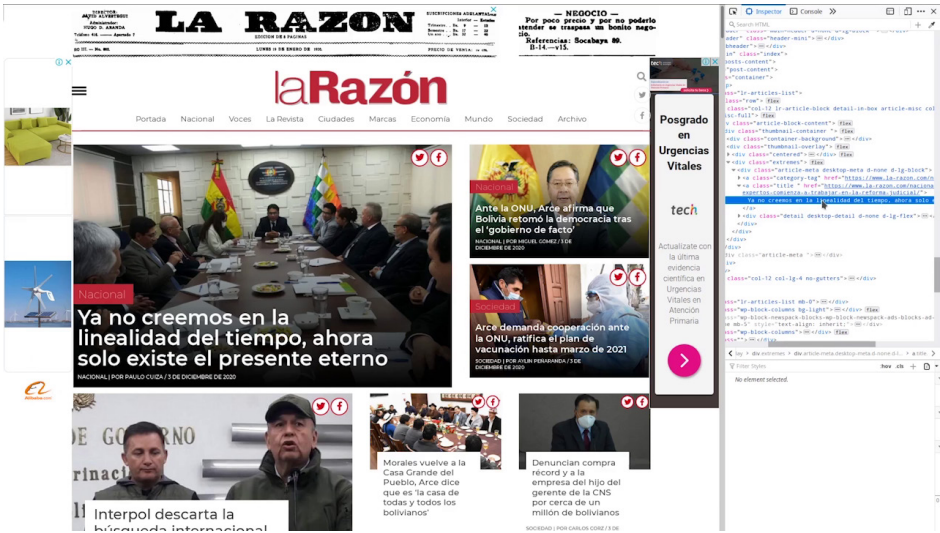


Figura 6: Imagen de la obra de Adrián Rodríguez, Fuente desconfiable, 2021<sup>4</sup>

En la obra se explora la idea que los periódicos oficiales marcan una concepción de la historia desde su clasificación por fechas. La obra busca explorar un periódico intervenido de tal manera que la concepción lineal de la historia que sugieren las fechas de los periódicos sea atravesado por irrupciones de otras historias y otras maneras de concebir la historia. En el momento de creación de la obra, el titular que va a ser modificado puede sugerir, o no, una pista para el titular que se sobrepondrá. De esta manera, los titulares superpuestos dialogan con los titulares primeros en la página web. Este diálogo es a veces directo, a veces interrumpido, y otras veces, inexistente.

Adrián Rodríguez sobre esta obra mencionará: Con el resurgimiento masivo de la cantidad de Fake News durante la época del covid-19 las fronteras entre verdad y mentira, o la idea de objetividad, se difuminan. Las Fake News (Noticias Falsas) no solo se dan en los medios no oficiales. La escritura parte de una investigación de las maneras subjetivas, personales,

4 Link: <https://www.youtube.com/watch?v=lrB1fLUqqU8>

de acercamiento a la enfermedad y al poder creador de las Fake News. Alejadas de la fuente y el mundo referencial, se acercan a la ficción pero sin querer ser tomadas como tal. Aún si extraen los recursos de la ficción, como el efecto de verosimilitud, sus propósitos son distintos a los de los narradores de cuentos. Se interviene la página web de los periódicos que recibe nuestro cliente de red con objetivos desinformativos. Al realizar esta simple modificación, que puede ser realizada desde cualquier navegador de internet, uno puede encarnar el poder de los medios para subvertir su accionar en narrativas propias.

Rodríguez plantea que la palabra “Polarización” es una palabra que ha retumbado en los análisis políticos y el habla cotidiana en Bolivia en la crisis política y sanitaria de 2020 en Bolivia. Él plantea que esta palabra trae varias preguntas, ¿se puede describir como un problema la “polarización” entre visiones de mundo que no comparten una misma manera de acceder e interpretar una realidad? Existe, por ejemplo, ¿un punto medio ideal entre la comunidad científica y los terraplanistas? En relación con la cuestión de las noticias falsas y la obra “Fuente desconfiable”, la obra “El seductor punto medio” se pregunta por la existencia de la verdad en nuestro tiempo, una pregunta que nos acompaña desde los inicios del pensamiento humano.

Una concepción de la verdad que resulta conflictiva de abordar es el problema de la verdad por consenso. En las redes sociales he percibido un deseo (apoyado en discursos relacionados con la idea de la existencia de un “sentido común” inherente a cada ser humano), de considerar el punto medio entre dos posiciones como la última verdad. El crecimiento de las *fake news* en tiempos de pandemia y la programación de las redes sociales que pre-dirigen a cada usuario a una caverna de ecos han exacerbado las diferencias para un consenso de realidad. La verdad por consenso se enfrenta a la falacia del punto medio en un mundo

de verdades construidas de manera cada vez más aislada. En esta obra se explora mediante realidad *aumentada* ¿disminuida?, los deseos, imposibilidades, quiebres y juegos que permiten el acto de imaginar posibles puntos medios.



Figura 7: Obra *El seductor punto medio*, realizada por Adrián Rodríguez, 2021.

En la obra se plantean espacios virtuales que recrean lugares de la ciudad de La Paz – Bolivia, y el mundo, donde se encuentra un punto medio sugerido que los cibernautas pueden decidir recorrer o saltar al siguiente espacio. En disposición de la página se encuentra abierta una sección de comentarios a intervenciones de los transeúntes digitales en relación con el punto medio que se encuentra marcado en el suelo. En la sección de comentarios pueden leerse desahogos, reflexiones acerca de las dicotomías y las falsas dicotomías, observaciones sobre las casualidades, intervenciones espontáneas y hasta el spam típico de la sección de comentarios abierta. La

obra busca ser activada por los espectadores en una acción que se extiende lo que pueda durar la página web en su servidor<sup>5</sup>.

En la interacción de la sala de exposiciones, por la disposición del montaje, se sugería al espectador relaciones entre la exploración de Pablo Aguirre con la obra de Adrián. Esta sugerencia no solo se da a nivel espacial, sino también en la relación entre los conceptos. La obra “LADO B DEL LADO B” plantea que:

La naturaleza transitoria de las comunicaciones de la red alienta una libertad parecida a la de las conversaciones privadas. Los rumores, las conspiraciones, la grandilocuencia, las citas sin contrastar, las Fake News (Noticias Falsas), las emociones desbordadas y las respuestas insolentes corren libremente por el ciberespacio. Estas atravesaron el cuerpo consolidando -momentáneamente- el espacio público virtual causado por la pandemia. A través de la escritura digital se fueron construyendo estructuras a desnivel, que subyacen las profundas fracturas sociopolíticas de nuestro contexto, de manera que la hiperexpresión solo los termina solapando. En esta investigación, su “campo de estudio”, fueron conversaciones de WhatsApp las cuales fueron clasificadas durante el tiempo de cuarentena, lo que ha posibilitado realizar un cruce entre los datos obtenidos y la arquitectura de la abstracción; en una especie de hackeo estadístico. Aquel extractivismo de cifras convergen en una materialidad fértil para encriptar, desmembrar, ficcionar, erosionar y transformar pulsiones encerradas que deambulan aún después de la crisis sanitaria.

Sobre el proceso de realización de la obra, Pabloaguirre cuenta qué:

Fue durante los meses de octubre y noviembre de 2019 que la sociedad boliviana ingresó en una vorágine de extrema polarización y violencia, que lejos de solucionarse añadió pocos

---

5 Disponible en: <https://oms1001.github.io/puntomedio/>

meses después un virus desconocido y letal que agudizó aún más las fracturas que veníamos arrastrando. El desconcierto e incertidumbre en los primeros meses de confinamiento a causa del SARS-coV-2, impuso un desorden de las estructuras sociales y macropolíticas, que, si bien ya estaban atravesando una profunda crisis, la pandemia terminó de desequilibrarla. La particularidad de nuestro contexto hizo evidente este caos en el espacio público y en la comunicación, dos elementos que al día de hoy están en una acelerada transformación.

El espacio público es un elemento de permanente investigación en mi práctica artística que fue trastocada abruptamente por las restricciones sanitarias durante los primeros meses de la cuarentena. Lo que en un contexto previo a la pandemia donde los conflictos políticos azuzaban las calles permanentemente, el vuelco inmediato aisló toda posible ocupación e intervención de los cuerpos, configurando unos espacios y consolidando otros, principalmente el de la virtualidad que ya había tomado protagonismo en los conflictos pasados. Este espacio virtual asumió – momentáneamente – el rol del espacio público desde otra perspectiva, con otras posibilidades y sobre todo con otras limitaciones.



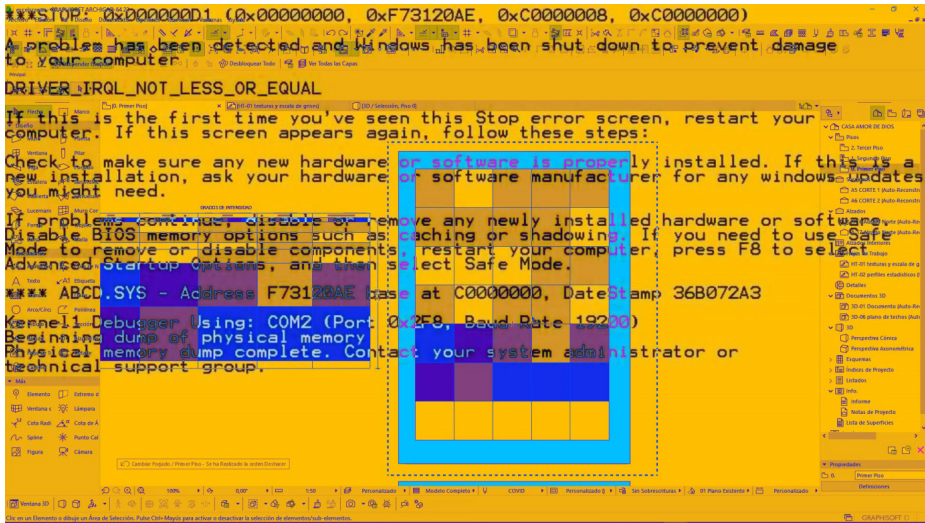


Figura 9: Fragmento de obra Pablo Aguirre, Lado b del lado b. 2021<sup>6</sup>

Abordar las redes sociales como este lugar donde se traslada el espacio público, supone una escucha activa a las diferentes voces que se van amplificando a medida que cierta información o desinformación logre imponerse. Lo que sitúa en un ámbito donde se intensifican los discursos de odio, los prejuicios, conflictos étnicos y desigualdades. Esto se vio reflejado en plataformas de mayor alcance macro-político (Facebook, Twitter, Instagram), sin embargo el interés micro-político pesa más para entender ese espacio público que estaba germinando, tomando muchos matices que visibilizan esa polarización y violencia, pero también se gestaron otros espacios de cuidado, de sanación y de afectos; lo que direcciona la investigación hacia WhatsApp en su totalidad.

Durante los meses de cuarentena rígida los procesos de recopilación de mensajes fueron revelando nuestra relación con los otros, nuestras contradicciones y nuestra forma de lidiar con lo que sucedía alrededor, lo que permite repensar lo comunitario y como reinventar el encuentro. Ese trabajo pasa también a

6 Ver videoarte em: <https://www.youtube.com/watch?v=QryVSodz5GA&t=1s>

desmenuzar las palabras y sus posibilidades de describir la coyuntura que atravesamos. Las palabras que se usaron para hablar sobre la pandemia son las que dieron el contenido y no así, que del contenido surjan las palabras, de esta forma la palabra terminó imponiendo el contenido. Estas facetas que se fueron encontrando posibilitaron construir otras materialidades y otras posibilidades para entender este tiempo.

Es a partir de ahí que se va recopilando las palabras clave y construyendo en diversas formas, ficciones y significaciones. Crear a partir de datos como si fuesen algoritmos que trastocan y moldean nuestra realidad, hackear el espacio público virtual expandiendo sus fricciones y contradicciones. Aquí los límites se van diluyendo a medida que se descifran los mensajes de WhatsApp que han sido expuestos, en un período que nos empuja a detenernos, distraernos e interrumpirnos.

Pablo Aguirre menciona sobre su obra:

La naturaleza transitoria de las comunicaciones de la red alienta una libertad parecida a la de las conversaciones privadas. Los rumores, las conspiraciones, la grandilocuencia, las citas sin contrastar, las Fake News (Noticias Falsas), las emociones desbordadas y las respuestas insolentes corren libremente por el ciberespacio. Estas atravesaron el cuerpo consolidando – momentáneamente – el espacio público virtual causado por la pandemia. A través de la escritura digital se fueron construyendo estructuras a desnivel, que subyacen las profundas fracturas sociopolíticas de nuestro contexto, de manera que la hiperexpresión solo los termina solapando. En esta investigación, su “campo de estudio”, fueron conversaciones de WhatsApp las cuales fueron clasificadas durante el tiempo de cuarentena, lo que ha posibilitado realizar un cruce entre los datos obtenidos y la arquitectura de la abstracción; en una especie de hackeo estadístico. Aquel extractivismo de cifras convergen en una materialidad fértil para encriptar, desmembrar, ficcionar, erosionar y transformar pulsiones encerradas que deambulan aún después de la crisis sanitaria.



Sobre el gesto de detenernos, la obra de Lucía Pereyra nos invita a reflexionar la distorsión de la percepción del tiempo en el momento de cuarentena rígida en Bolivia.

Sobrevivir o vivir una pandemia; “Cuando florezcas” y “Detente” fueron dos obras elaboradas el año 2020 a través del taller mencionado previamente. La producción de ambas piezas implicó un proceso de introspección, investigación, reflexión, consciencia, transparencia. En tiempos de crisis no solo sanitaria sino también política y económica, la producción artística ha sido y es mi cura, mi supervivencia, mi motor de vida, mi existencia. Las obras contemplan la deconstrucción íntima como proceso de introspección ante la transformación de nuestras vidas. Oxígeno, agua, algo de comer, hoy en día afortunadxs aquellos que cubren necesidades básicas, desigualdades, cambios, redescubrimientos, consciencia, y verdad. Aspectos que se sienten, se viven y reclaman.

Los diálogos colectivos con lxs artistas involucrados, albergó una muestra de miradas comunales en diferentes aspectos y tópicos que colectivamente se han investigado y reflexionado. Así mismo el concepto de la obra “Cuando florezcas” implica La deconstrucción íntima como proceso de introspección, sensibilización, transparencia y consciencia. La ruptura y el florecimiento como proceso del ser; la forzada transformación provocada por una pandemia. La obra alberga una mirada esperanzadora como respuesta a la transformación de nuestras vidas, nuestro entorno y el mundo. Las plantas nacen, crecen, florecen y mueren a través del vidrio.

La obra material respectivamente es un auto cultivo de una subespecie de acacia en un cubo de vidrio con las dimensiones del tamaño del corazón (9 cm. x 12 cm.).

El videoarte titulado “Detente” alberga una mirada contemplativa de la ciudad que, en aquellos momentos de cuarentena, tan solo los semáforos, tan solo las calles vacías y desoladas derivaron al siguiente concepto: La

transformación del entorno, el detenimiento; el sentido de aquellas luces que solían indicar cuándo detenernos, cuándo avanzar, cuándo estar alerta, no cobran sentido alguno cuando la vida está en pausa.

La transformación del entorno, el detenimiento; el sentido de aquellas luces que solían indicar cuándo detenernos, cuándo avanzar, cuándo estar alerta, no cobran sentido alguno cuando la vida está en pausa.

Sobre las posibilidades de pensar los escenarios post-covid TiZi, a partir de reflexionar sobre su propia experiencia durante el confinamiento, entiende que la posibilidad de una reconexión con otros seres será posible a través de la espiritualidad. La obra “Las Plantas, Dios y yo” propone que existe una conexión entre los humanos y el universo. El artista nos relata a través de bitácoras, videos, música y otros medios la experiencia vivida durante el encierro y la intención de restablecer una conexión con los otros seres de este planeta. Acciones como el ritual, la ofrenda y el amor entiende como herramientas para establecer un mundo post-covid.

Desde la pregunta por nuestro lugar de enunciación, el diálogo sobre las impresiones generadas en las sesiones de reflexión y producción, pasando por el archivo y la pregunta de qué significa registrar, para llegar al plano de la exploración de las afectividades, la exposición “Afecciones y mutaciones” busca plantear una posibilidad pensar el covid y los escenarios del futuro post-covid desde el arte. La preguntas planteadas, y las obras, se mantienen abiertas en un momento histórico donde la crisis sanitaria continúa en Bolivia y el mundo.



## Conclusiones

La investigación de la pandemia en Bolivia tuvo una construcción discursiva desde los medios oficiales: discursos de gobierno o medios de comunicación, Frente a este escenario, el arte se convierte en un espacio para investigar y construir narrativas propias. En este sentido, desde un taller como un espacio de construcción colectiva se presenta la realidad para construir sobre las imágenes de la pandemia a partir de analizar e investigar desde las artes los diferentes temas que se encuentran involucrados.

La posibilidad de ser reflexivos sobre la pandemia y además creativos a momentos de enfrentarnos a ella, posibilitó realizar una serie de proyectos de arte que a la vez que incluyen la creación y reinención de la pandemia, también incluye el registro y la investigación creativa sobre esta.

Consideramos que si bien la pandemia es un fenómeno global también cada lugar, desde su ubicación, fue capaz de generar distintos acercamientos y problemáticas sobre la pandemia, la exposición que presentamos en este texto es un ensayo visual colectivo, a partir de reflexionar el hecho desde lo local.

## Referencias

DERRIDA, Jacques. Mal de archivo: una impresión freudiana. DERRIDA, Jacques; VIDARTE, Paco. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997. p.1-54. <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/maldearchivo.pdf>

# ¿Quién quiere ver cine etnográfico? Una aproximación a la antropología audiovisual argentina a partir de la organización colectiva de la Muestra de Cine Etnográfico del 12° CAAS 2021

## **Colectivo Visiolabia. Palabra, imagen y sonido en antropología.<sup>1</sup>**

Pertenencia institucional: Facultad de Ciencias Naturales y Museo – Universidad Nacional de La Plata (FCNyM-UNLP)

## Introducción

El cine etnográfico y la antropología audiovisual en Argentina han despertado un interés creciente en los últimos años, aunque aún mantienen un lugar marginal. El presente capítulo propone un primer acercamiento a un mapeo histórico del desarrollo que tuvo la antropología audiovisual en este

---

1 Visiolabia es un colectivo de realización cinematográfica e investigación en antropología audiovisual que se conformó en 2020 durante la organización de la Muestra de Cine Etnográfico y la Muestra de Fotografía del 12° Congreso Argentino de Antropología Sociocultural con sede en la Universidad Nacional de La Plata (entre junio y septiembre de 2021). E-mail: 12caas.cine@gmail.com Realizaron la escritura de esta ponencia: Juan José Cascardi (FCNyM-UNLP), Carolina Soler (IIGHI-CONICET/UNNE), Ana Sabrina Mora (IdIHCS-UNLP/CONICET y FCNyM-UNLP), Delfina Magnoni (INAI-UTDT), María Celeste Hernández (LECyS-FTS-UNLP), Franco Passarelli (IIGHI-CONICET/UNNE), Francisco Riegler (FCNyM-UNLP) y Juan Manuel Di Socio (FCNyM-UNLP).

Participaron en la organización de dichas muestras: Marcos Audisio, Luciano Arévalo, Agustina Coloma, Mauricio Barría, Mora Carrizo, Juan José Cascardi, Juan Manuel Di Socio, María Celeste Hernández, Laura Lugano, Delfina Magnoni, Ana Sabrina Mora, Agustina Ollier, Franco Pasarelli, Francisco Riegler, Ana Santilli Lago, Carolina Soler, Ramiro Sumavil, Eva Velázquez y Delfina Zarauza.

país, tomando como eje el diseño de la convocatoria para la Muestra de Cine Etnográfico del 12° Congreso Argentino de Antropología Social (XII CAAS), organizado por la Universidad Nacional de La Plata en 2021.

Partimos del análisis de esta actividad para retomar las convocatorias históricas en torno al congreso mencionado. Proponemos recorrer la diversidad de formas de organización, los temas y discusiones abordadas desde la década de 1980, así como recuperar los debates, intereses y preocupaciones que quedaron plasmados en la serie de conversatorios que acompañaron la mencionada Muestra dentro del XII CAAS. Sin la pretensión de ser un recorrido exhaustivo, este capítulo plantea un primer acercamiento a un posible estado del arte de la antropología audiovisual en Argentina.

¿Por qué armar una muestra de cine etnográfico en Argentina?

A fines de 2019 comenzamos a organizar las Muestras de Cine Etnográfico y de Fotografía del XII CAAS, con encuentros en aulas de facultades, en nuestras casas, en bares, o andando por la ciudad en la búsqueda de espacios para las proyecciones. Esta organización se hizo entre charlas acaloradas y cruces de ideas, en los que compartimos nuestros pareceres sobre la antropología audiovisual y discutimos sobre cómo concebir un espacio que lograra situar a esta modalidad de nuestro oficio en el lugar donde deseábamos que esté, poniendo en común una suerte de manifiesto que se iba gestando charla a charla. En ese contexto, escribimos el resumen que dio origen a una ponencia que presentamos como colectivo en el marco del grupo de trabajo n° 70 “Antropología Audiovisual”. Allí compartimos esas discusiones y las preguntas que nos iban apareciendo en el camino, por ejemplo: ¿Qué es la “imagen antropológica”?, ¿cuál es el estado de la antropología audiovisual en Argentina?, ¿de qué se trata el cine y la fotografía antropológicas y qué formas de representar permiten?, ¿por qué organizar una Muestra de Cine y Fotografía y cuál debía ser su lugar en el XII CAAS?, ¿cuál es la posición de nuestra comisión de trabajo sobre los

ejes que propusimos en la convocatoria?, ¿cuáles son los lineamientos que pensamos para el futuro?, entre otras inquietudes. A partir de esto —y desde la convicción de la importancia de develar las posiciones de desigualdad que son parte de estos procesos—, en el texto de la convocatoria a las mencionadas muestras, propusimos compartir algunas reflexiones sobre el estado de la antropología audiovisual en Argentina e incentivar el debate sobre las relaciones en el campo al momento de la creación audiovisual. Al mismo tiempo, planteamos una discusión sobre la posición periférica que implica, tanto el uso de la imagen en el campo antropológico como las tensiones de poder que ese uso genera; en esta línea, planteamos la necesidad de situarnos como investigadores/as en ciencias sociales. Finalmente, en la convocatoria destacamos algunas líneas de trabajo posibles para generar nuevas aperturas.

El XII CAAS fue un congreso que inicialmente estaba previsto para ocurrir en el año 2020 y quedó pospuesto por la pandemia por Covid-19. Habíamos iniciado el trabajo de planificación en 2019, pero después de un año en suspenso y lleno de incertidumbres, logramos terminar de construir y lanzar la convocatoria de las muestras de antropología audiovisual a fines de 2020. La relectura de la convocatoria/manifiesto que habíamos comenzado a redactar antes de esta contingencia nos transportó al momento en que había sido escrita, y trajo la sensación de que habíamos iniciado este proceso en otro planeta o, mejor dicho, las condiciones previas a la pandemia nos resultaban muy lejanas, como acontecidas en algún universo paralelo extraplanetario. El distanciamiento social provocó muchos cambios en nuestros planes: tuvimos que repensar las locaciones del ciclo, el espacio de encuentros devino virtual, los tiempos se dilataron y se volvieron escurridizos y tuvimos que ajustar nuestras vidas y planes a estas complejas y singulares circunstancias. Pero nunca dejamos de apostar a encontrarnos, a tener conversaciones fluidas, productivas y “desde cerca”, a construir una antropología audiovisual, un *hacer antropológico*, signado por procesos colaborativos, reflexivos y creativos.

Más allá de los cambios, los reemplazos y las múltiples distancias que nos imponían estas nuevas circunstancias, nos sorprendió encontrarnos con continuidades respecto del deseo de realizar las muestras y sostener los espacios de discusión, sumando otros nuevos debates, siempre con un entusiasmo renovado. Las reflexiones sobre la imagen y la representación, sobre el estado actual de las investigaciones en el campo audiovisual, las potencialidades y nuevas perspectivas antropológicas, los vínculos en el terreno etnográfico y las experiencias en torno a la construcción audiovisual del encuentro en el que se funda la investigación socio-antropológica estuvieron presentes a lo largo de toda la muestra y están presentes, así, en este capítulo.

Por cuestiones de espacio en este capítulo no consideraremos la muestra de Fotografía, sino que nos centraremos en la convocatoria que redactamos invitando a presentar trabajos en la Muestra de Cine Etnográfico del XII CAAS. Allí se sintetizan las discusiones que tuvimos durante los convulsionados meses de la organización; discusiones que condensaban nuestros recorridos y perspectivas, así como algunos acuerdos a los que pudimos arribar. La muestra se propuso como un espacio de exhibición y debate en torno a producciones audiovisuales que ponen en evidencia la mirada antropológica. Entendemos que esto último se produce a partir de prácticas dialógicas que tienden a desafiar lo preestablecido, lo dado por “natural”, problematizando y reflexionando sobre lo que vivencia el/la investigador/a en el terreno, en sus diferentes dimensiones, en contextos variados en relación con grupos específicos, dando cuenta de tensiones, conflictos y transformaciones.

Convocamos materiales audiovisuales bajo tres grandes ejes:

- La mirada antropológica reflexiva: producciones que problematizan y donde se ponga en juego (y en pantalla) la relación entre nosotros/as y los/as sujetos filmados, que revelen el dispositivo de representación y/o el proceso de producción, en el cual quede necesariamente en evidencia la figura del/la investigador/a y realizador/a, que partan de procesos de producción compartidos e interdisciplinarios.



- El cine comunitario y participativo, realizado desde colectivos audiovisuales múltiples, incluyendo aquí las producciones de cine indígena.
- El cine expandido, con obras que desafíen los límites de las pantallas y las representaciones, en diferentes formatos audiovisuales (digital, fílmico, plurisonoro), con posibilidad de ser presentadas en forma de instalaciones, *mapping*, multipantallas, entre otras. En este eje, se recibieron dos propuestas que finalmente no fueron presentadas en la primera etapa del congreso porque necesitaban presencialidad.

Nos interesó especialmente incluir en esta muestra materiales audiovisuales en los que se destacaran los abordajes mencionados en los dos primeros ejes. Con esta demarcación nos posicionamos frente al cine etnográfico mimético, que tuvo centralidad en el contexto en el que la investigación pretendía adquirir legitimación dentro del campo de las Ciencias Sociales. Apartarnos de la asimilación entre cine etnográfico y cine mimético, nos llevó a cuestionar también —como lo propone Jay Ruby (2007)—, la reducción de toda la antropología audiovisual al cine etnográfico.

Bajo la concepción mimética, de sesgo positivista, se concibió al cine etnográfico como un producto audiovisual en el que la representación era copia fiel de la realidad, y la cámara ostentaba la capacidad de captar la realidad “tal cuales”; esto debaja afuera las disputas y tensiones y suprimía el punto de vista de quien construía esa imagen. Aunque históricamente la antropología audiovisual ha sido de avanzada, al discutir su sesgo positivista y el rol del antropólogo con cámara en el campo, revisar la crítica a la antropología mimética fue central para encontrar puntos de encuentro en el grupo, teniendo en cuenta que muchas producciones audiovisuales invisibilizan las tensiones y relaciones de poder construidas en la investigación antropológica. Consideramos que estas nociones fundantes de un cine de cámara neutral se desnudan sin argumentos para

explicar nuestros problemas locales y regionales, ya que aíslan a quien investiga/filma de su contexto y, por lo tanto, esconden las relaciones entre el/la investigador/a con el sujeto filmado en toda su complejidad. Nos propusimos, entonces, socavar las bases del modelo mimético, problematizando la construcción de la realidad y buscando otras formas de producir conocimiento antropológico.

Desde este punto de partida, reflexionamos sobre cómo la mirada siempre va a estar determinada y limitada por sus condiciones históricas de producción y, por lo tanto, la tarea de investigar y realizar filmes siempre será situada. Así, nos planteamos una muestra de cine etnográfico en nuestros contextos desiguales nunca podrá dejar de considerar dichas relaciones, sino que, por el contrario, tendrá que poder identificarlas, marcarlas, cuestionarlas, criticarlas y filmarlas. Así, en la Muestra del Cine Etnográfico del XII CAAS priorizamos producciones audiovisuales donde el/la investigador/a se encontraba comprometido/a y afectado/a por los sucesos sociales que lo/a rodeaban, al mismo tiempo que discute sus propias preconcepciones.

Finalmente, la primera parte del XII CAAS tuvo lugar entre junio y julio de 2021 y, la segunda parte, en septiembre del mismo año, en ambos casos con sede virtual. Durante cuatro semanas, en paralelo a las distintas conferencias y paneles que conformaron la primera etapa del congreso, se llevó a cabo la Muestra de Cine Etnográfico. Se seleccionaron veintiocho películas que se presentaron *online* en un canal de YouTube del congreso, el cual llegó a tener decenas de miles de visualizaciones.

Al iniciar este recorrido, nos imaginábamos que todo sucedería en una sala oscura, en un silencio compartido, con la atención puesta en lo que pasara en la pantalla, al cobijo de la experiencia de ver películas conjuntamente, quedando bajo la alquimia de las imágenes y sonidos. Sin embargo, aunque la reclusión a YouTube significó despedirnos de aquella experiencia compartida, nos trajo la posibilidad de trascender fronteras y multiplicar la cantidad de espectadores/as, llegando a más personas y acortando las distancias. Existió una comunicación particular entre el

trabajo de los/as realizadores/as y el público asistente que, en muchos casos, no solo fueron colegas, sino que también participaron amigos/as y familiares, tanto virtual como físicamente, incluso acompañando desde los lugares en que cada realizador/a estaba a la hora de conectarse en los paneles. Visualizar las películas y participar en los conversatorios detrás de las pantallas de cada uno/a, no implicó suspender el encuentro ni lo colectivo, por el contrario, se sostuvo el trabajo grupal de organización, se reflexionó grupalmente, se acompañaron procesos, se pusieron en común recorridos, modos de trabajo y deseos sobre el futuro.

La muestra se organizó temáticamente en cuatro semanas, cada una contó con una instancia de conversatorio en la que se reunieron virtualmente los/as realizadores/as de cada sección junto al equipo organizador de la muestra para discutir, analizar y debatir sobre sus trabajos, en articulación con la temática de la semana, y se abrió el diálogo con quienes seguían la transmisión en vivo. Cada uno de los conversatorios —que aún pueden verse en el canal del congreso— se extendió por más de dos horas. Los ejes de los conversatorios, en torno a los cuales fueron agrupadas las películas, fueron: Apertura de la Muestra; Ejercicios Reflexivos y Militancias; Performatividad, Montaje y Procesos Compartidos; e Historias de Vida. Hacia el cierre de la muestra, se convocó a los participantes a conformar una Red de Realizadores/as de Antropología Audiovisual que, tras algunas reuniones, decidió denominarse MIRAA (Miradas Interconectadas: Red de Antropología Audiovisual).

En síntesis, a esta muestra la motivó la reflexividad sobre el rol de los/as antropólogos/as en el campo, con y sin cámara, así como también la mirada (o muchas veces la contra-mirada) de aquellos/as que denominamos “los/as otros/as”. Compartimos el deseo de que la cámara circule por muchos espacios sociales y por muchas manos, construyendo nuevas formas de hacer cine y antropología. Pudimos concretar el afán de generar una muestra amplia e inclusiva, que cruzó lenguajes, narrativas y formas de hacer, que no se restringió a especialistas ni a cineastas

consagrados, que entendió al cine como una herramienta que posibilita el encuentro entre personas y culturas, y que nos permite tender puentes de entendimiento (parafraseando a Faye Ginsburg, 1995).

¿De dónde venimos?

El primer CAAS se llevó a cabo en la ciudad de Posadas, Misiones, del 30 de agosto al 2 de septiembre de 1983 en la Universidad Nacional de Misiones (UNAM). En este congreso —como planteó Ana Gorosito Kramer en el primer panel del XII CAAS— se inauguró simbólicamente la Antropología Social como disciplina en Argentina. Allí se organizaron ocho comisiones de trabajo: Antropología Urbana, Estudios Rurales y Regionales, Antropología y Salud, Rol del Antropólogo Social, Antropología y Educación, Relaciones Interétnicas, Metodología y otra denominada Fuera de Comisiones. Si bien no hubo una muestra de cine etnográfico, entre las cuarenta y tres ponencias presentadas dentro de la Comisión de Metodología, apareció una ponencia titulada “Cine antropológico”, de Alberto Cirigliano y Luis Triviño.

El segundo CAAS se llevó a cabo en la ciudad de Buenos Aires en agosto de 1986, organizado por la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) de la Universidad de Buenos Aires; contó con ocho Comisiones de Trabajo y se presentaron ciento setenta ponencias. Hubo proyecciones de películas etnográficas clásicas y de cine “social” y una exposición de fotografías. La asistencia de público a las proyecciones fue bastante reducida, realizada en una pequeña aula oscurecida que se había designado a tal fin.

El tercer CAAS se realizó del 23 al 27 de julio de 1990 en la ciudad de Rosario, Provincia de Santa Fe, con sede en la Universidad Nacional de Rosario (UNR). En este congreso hubo proyecciones de películas etnográficas y, aunque la asistencia del público (en general alumnos de Antropología) fue escasa, allí se dio el encuentro informal de antropólogos(as) interesados(as), no sólo en el cine etnográfico en sentido clásico, sino también en un campo de conocimiento que comenzaba a

conformarse: la Antropología Visual<sup>2</sup>. Al final del congreso, en la sesión de cierre, estos(as) antropólogos(as) propusieron la conformación de una Comisión de Antropología Visual para la presentación de ponencias en el próximo congreso, que finalmente tendría como sede la ciudad de Olavarría, en la Provincia de Buenos Aires; esa propuesta fue aceptada.

El cuarto CAAS se llevó a cabo del 19 al 22 de julio de 1994 en la ciudad de Olavarría, Provincia de Buenos Aires, con sede en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN). En este congreso aparece por primera vez, y al mismo nivel de las otras Mesas de trabajo, una Comisión de Antropología Visual con varias ponencias, incluso una del campo de la arqueología. En el acto de cierre del congreso, del que se guarda un registro en video, Carmen Guarini presentó las conclusiones de la mesa, destacando que era la primera vez que en un CAAS se organizaba una mesa de Antropología Visual y una muestra de cine/video y Antropología. Se llamó la atención sobre el gran interés hacia este área, reflejado en las numerosas ponencias presentadas y en la calidad de las propuestas. La mayoría de las exposiciones estuvieron relacionadas con la utilización del video, el cine y la fotografía como herramientas de análisis y de problematización en la construcción de temáticas socioantropológicas; se destacó el valor de la imagen fílmica como desencadenante de procesos reflexivos de la memoria; se afirmó la importancia de la utilización de prácticas de registros videográficos para la reconstrucción de sitios arqueológicos; se planteó la importancia de utilizar la imagen audiovisual como un elemento para la transformación de la realidad; se analizó la incidencia de las nuevas tecnologías — imágenes digitales, computacionales, etc. — y los cambios producidos por ellas en la representación de lo real; y, finalmente, participó como invitado especial un miembro del Equipo Argentino de Antropología Forense, ya que el registro audiovisual siempre estuvo asociado a su trabajo; con su

---

2 Posteriormente denominada Antropología Audiovisual.

intervención se buscó que las jóvenes generaciones de antropólogos/as reflexionaran acerca del ejercicio y práctica de la memoria.

El quinto CAAS se realizó del 29 de julio al 1 de agosto de 1997 en la ciudad de La Plata, Provincia de Buenos Aires, con sede en la Universidad Nacional de la Plata (UNLP) bajo el lema “Lo local y lo global. La antropología ante un mundo en transición”. En la Comisión de Antropología Visual se presentaron ponencias que abarcaron diversas temáticas: el uso del video como recurso de observación y registro, el video como forma de expresión y exposición en antropología, la investigación de conflictos sociales desde la antropología visual, el valor de la imagen fílmica como desencadenante de procesos reflexivos de la memoria colectiva, la tecnología entendida como fenómeno cultural y comunicacional, las fronteras culturales en el film etnográfico, y la importancia del cruce de miradas en la construcción de textos audiovisuales entre realizadores/as y protagonistas, entre otros temas. Se desarrolló, además, una mesa redonda sobre “Aspectos metodológicos de la Antropología Visual”, con la participación de Patricia Monte-Mor de la Universidade Federal do Rio de Janeiro y Carlos Masotta del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericana como expositores(as) y Juan José Cascardi (FCNyM) como moderador del debate. Lo audiovisual estuvo también presente a través de una Muestra de Fotografía Antropológica y una Muestra de Cine Etnográfico, con numerosos filmes y videos nacionales y extranjeros. Un hecho muy recordado fue la producción del TVCAAS, un noticiero que reproducía todas las actividades y entretelones del congreso, el cual se registraba todas las jornadas y se proyectaba ya editado por las noches. El TVCAAS se emitía a sala llena, antes de la proyección de las películas de la muestra, en el Auditorio del Museo de La Plata que cuenta con alrededor de 120 butacas. En la década de 1990 el audiovisual no estaba tan extendido dentro de la disciplina en nuestro país, y existía cierta curiosidad de nuestros(as) colegas por ver la propia imagen proyectada sobre una pantalla en el marco de la presentación de sus ponencias, esto resultaba especialmente atractivo y motivó la gran convocatoria que tuvieron las proyecciones.

El sexto CAAS tuvo lugar en Mar del Plata, provincia de Buenos Aires, en el año 2000, bajo el lema “Identidad disciplinaria y campos de aplicación”. Durante este congreso se realizó una Muestra Fotográfica y de Videos y se hizo un reconocimiento al realizador Jorge Prelorán por su obra documental, exhibiéndose algunas de sus películas.

El séptimo CAAS se organizó bajo el lema “Oficio antropológico y compromiso social en la crisis”, y tuvo lugar en Villa Giardino, Provincia de Córdoba, en el año 2004. Allí se proyectaron no sólo películas de la muestra de cine sino también las experiencias fílmicas y videográficas que acompañaban a las ponencias de la Comisión de Antropología Visual. El octavo CAAS transcurrió en la ciudad de Salta, Provincia de Salta, en el año 2006, bajo el lema “Globalidad y diversidad: tensiones contemporáneas”. El noveno CAAS se realizó en Posadas, Misiones, en el año 2008, bajo el lema “Fronteras de la antropología”. La Muestra de Cine Antropológico fue coordinada por Cristina Argota y Ana Zanotti y se proyectaron películas que integraban la muestra documental *Documentar(nos)* del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano (INAPL) y otras películas antropológicas, seguidas por un debate entre los(as) realizadores(as) y el público asistente. El décimo CAAS se hizo en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en el año 2011, bajo el lema “La antropología interpelada: nuevas configuraciones político-culturales en América latina”. En estos congresos las Muestras y las Comisiones de Antropología Visual funcionaron con habitualidad, expandiéndose las temáticas y los debates.

La edición decimoprimer del CAAS, tuvo lugar en Rosario, Provincia de Santa Fe, con sede en la Escuela de Antropología de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, entre el 23 y el 26 de julio de 2014. Este congreso tuvo el lema “Perspectivas críticas en Antropología Social. Construcciones teóricas y prácticas desde América Latina”. Fue un encuentro muy significativo para la disciplina en general y para la antropología audiovisual en particular, ya que en él las ocho comisiones iniciales del primer CAAS llegaron a ser ochenta y un Grupos de Trabajo, entre los cuales el GT que se ocupó centralmente del

campo de conocimiento de la Antropología Visual recibió más de cuarenta ponencias. Esta gran cantidad de propuestas recibidas llevó a tomar la decisión de conformar tres Grupos de Trabajo: el n° 33 “Antropología Visual y Antropología del Cine: Miradas cruzadas y conexiones”, el n° 34 “Antropología Visual y de la imagen”, y el n° 35 “Antropología visual: antropología y trabajo de campo”. En aquella ocasión la muestra de cine del congreso se llevó a cabo en el Cine Arteón, ubicado en el centro de Rosario, con mucha asistencia de público; estuvo bajo la coordinación de Corina Ilardo y Maia Krajcirik. La Muestra Fotográfica del congreso fue expuesta en la Sede de Gobierno de la UNR y en el salón de Actos de la Facultad de Humanidades y Artes y se mantuvo abierta durante todo el evento. Como ya mencionamos, el decimosegundo CAAS, organizado por la Universidad Nacional de La Plata, cuyo lema fue “El qué-hacer antropológico: controversias, diálogos y compromiso social”, logró llevar a cabo una muestra de cine etnográfico muy exitosa, y una muestra de fotografía realizada durante el mes septiembre de 2021. Entre los 75 Grupos de Trabajo se encontró el GT 70 “Antropología Audiovisual”, con la coordinación de Juan José Cascardi (UNLP), Elida Moreyra (UNR) y Ana María Zanotti (UNAM), el cual recibió 12 resúmenes de ponencias.

Si recorremos de modo general la dinámica de trabajo para organizar las muestras de cine etnográfico, podemos destacar que en los primeros congresos no tuvieron una modalidad particular como la de este XII CAAS. La idea que guiaba las mismas era la de contar con un grupo de colaboradores(as), de preferencia de la universidad, que organizaba el evento y conseguía materiales clásicos de cine etnográfico, así como estrenos de producción nacional. Salvo casos excepcionales, como en el noveno CAAS de Misiones, en el que se utilizaron documentales de la serie *Documentar(nos)* del INAPL, esta era la propuesta que ofrecían las distintas muestras. A lo largo de los años, se pasó del aula pequeña y a oscuras con el ruido del proyector de fondo, con la presencia mayoritaria de estudiantes de antropología que buscaban un refugio, un respiro y un poco de esparcimiento a la cantidad abrumadora de ponencias y



conferencias a las que asistían, a salas más amplias, con el equipamiento adecuado y la asistencia de un público generalizado, alumnos(as) de la carrera y antropólogos(as) especializados(as) en el área de antropología audiovisual, entre otro(as) colegas interesados(as).

¿Dónde estamos?

En el XII CAAS experimentamos un amplio crecimiento en cuanto a la dinámica de elaboración de la convocatoria, los criterios de organización, los modos de diagramación de las producciones y el lugar otorgado a los debates y al encuentro entre realizadores(as). La convocatoria llegó a concentrar producciones de todo el país y de otros países de América Latina, que se enriquecieron en los encuentros y debates de los conversatorios. Éstos llevaron a una condensación de experiencias y perspectivas enormemente productivas que ofrecieron un panorama sobre el estado en que se encuentra este campo de la antropología audiovisual en el país, y permitieron delinear algunas aspiraciones e ideas a futuro. El estado actual de reflexividad e intercambio no puede separarse del respaldo que dieron las muestras de antropología audiovisual anteriores y de la colaboración establecida en el cruce entre las distintas trayectorias y formaciones que encontramos desde la década de 1980.

Uno de los propósitos de los conversatorios fue repensar, de manera más compleja, las intersecciones entre imágenes/sonidos y la teoría antropológica en nuestro ámbito de conocimiento, dando lugar a un abanico amplio de intereses sobre la producción audiovisual, las narrativas expuestas y sus implicaciones sociales, cuestionando las tradiciones heredadas y revisando la emergencia de visiones y quehaceres novedosos que, en nuestra región, ha venido desarrollándose con mucha fuerza en estos últimos diez años. A través de los conversatorios, intentamos plantear los nuevos debates conceptuales que han emergido en la Antropología Audiovisual argentina.

Los conversatorios se propusieron con la finalidad de exponer y debatir acerca de las producciones contemporáneas en el cine antropológico. Pudimos reconocer en esta serie de encuentros (o hemos preferido prestar atención a la emergencia de tal cosa) un puñado de conceptualizaciones y ejercicios reflexivos que sirvieron para consolidar puntos de apoyo sobre los cuales impulsar los nuevos escenarios en los que, sin desconocer notorios antecedentes, esperamos ver transitar hacia adelante la etnografía audiovisual. A continuación, nos referiremos con más detalle a lo ocurrido en las semanas de la muestra de cine y en los conversatorios.

#### CONVERSATORIO 1. ANTROPOLOGÍA CON EL CORAZÓN

La película *Teko Haxy (Ser imperfecta)* fue seleccionada para la apertura de la muestra y es una producción que pone en diálogo las perspectivas de sus realizadoras: Sophia Pinheiro, antropóloga brasilera, y Patricia Ferreira, cineasta indígena perteneciente al pueblo mbyá guaraní. Esta película condensa gran parte de las premisas y discusiones que nos planteamos en la organización de la muestra y el conversatorio con las realizadoras nos permitió reflexionar y debatir acerca de algunos elementos emergentes en el filme, principalmente, cómo se fue estableciendo la relación etnográfica entre las dos mujeres, una relación que, durante el proceso de realización, se encontró con variadas complejidades técnicas, emocionales, experienciales, etc.

La iniciativa de realizar esta película llegó de la mano de la antropóloga y, en el quehacer, se transformó en un proyecto compartido, enmarcado en una multiplicidad de situaciones que exceden lo estrictamente filmográfico. El conversatorio permitió enunciar y resignificar las tensiones y armonías, los acuerdos, las posibilidades y limitaciones que develaron el plano de la afectividad en la construcción de la película. Este aspecto relacional de una etnografía cargada de emociones, con la construcción de la imagen como fundamento del vínculo, entrelazó búsquedas más allá de la representación; este aspecto

relacional es la primera unidad de sentido que vimos emerger en este conversatorio. Sophia sostiene esta idea, y es consecuente con el relato de su película: “hacer antropología con el corazón y no con la cabeza o con la teoría. Pensar que, antes de todo –de un trabajo– hay una relación. (...) Lo más importante es pensar las relaciones y pensar con todo el cuerpo”. Es así que, esta película filmada mayormente con un celular, en primera instancia, mostró un encuentro situado que narra la historia del encuentro entre una realizadora antropóloga y una realizadora indígena que hacen confluír sus intereses y sentires sobre la vida. Ese encuentro a través del cine generó un aprendizaje en el que se propuso una elaboración desde la espiritualidad, que permitió “encantar el cine”, construir un cine con lo que va “sucediendo, de acuerdo con la inspiración de cada momento” (relataron las realizadoras). Las cineastas recuerdan muchas conversaciones y discusiones de las que no quedó registro, así como la preocupación compartida por considerar insuficiente el material obtenido.

El audiovisual se compuso como espacio de expresión y también de denuncia. En palabras de Patricia: “era algo importante a hablar en ese momento, porque siempre tuve esas cosas para decir a los no indígenas, cómo es atravesar una frontera que fue impuesta por los no indígenas y que para nosotros no existe [...] Todavía eso es muy fuerte en nuestro cotidiano”. El español, el guaraní y el portugués están presentes, tanto en el filme como en el conversatorio, renovando las discusiones clásicas de la antropología en torno a las limitaciones de la traducción.

#### CONVERSATORIO 2. LA CÁMARA Y LAS LUCHAS

En las charlas dentro del equipo de organización del segundo conversatorio pensamos como eje de enlace entre los filmes la relación entre el cine etnográfico y las militancias (militancias de género, ambientales, barriales, étnicas, políticas, entre otras). Para esto, planteamos una definición de militancia como un modo de intervención en la realidad, a partir de la exposición el conflicto social en el cuerpo del relato, siendo el audiovisual un

medio que permite continuar las luchas en al ser presentado en diferentes espacios de exhibición. Se trata entonces de exponer las disputas, mostrar distintas formas de violencia y abordar desigualdades interseccionadas, corriéndose de la mirada “clásica” y “neutral” de la antropología sobre el “otro cultural”. Varias de estas películas parten de una investigación antropológica que retrata aquello que ocurre en nuestras calles, barrios o ciudades, donde ese “otro”, que antes era sólo cultural, en nuestros contextos desiguales pasa a ser un(a) “otro/a” social y político situado. En este sentido, pensando en el contexto contemporáneo latinoamericano, dichas producciones hacen eco de los reclamos que en muchos países han conquistado las calles y, por lo tanto, son producto de una época particular.

Bajo estas prácticas, quedan reveladas las posiciones políticas de los(as) antropólogos(as) realizadores(as) en las disputas sociales y esto implica también un fuerte trabajo reflexivo sobre su lugar en la representación. Los(as) realizadores(as) que participaron del segundo conversatorio fueron Josefina Cordera y Natalia Bermúdez (*Madres*), Tatiana Messina, Diego Samaniego y Camila Bonetti (*Chaipe. El camino de la liga*), Carolina Rimini, Julieta Odisio, Lucía Salinas y María Luz Silva (*En lo imposible también hay casas*), Guillermo Gardenal, Marianela Colucci y Tomás Soldado (*El árbol y el pescao*), Sandra Avalos, Romina Oettinger y Vanesa Suiresz (*De brujxs, locxs y aborterxs. Experiencias de feminismos en Posadas, Misiones*), Emilia Mac Donagh (*Sororas*), Tatiana Ivancovich y Celeste Jerez (*No solo parto respetado*) y Fera Martínez (*El Santo de Ocumare*). Distinguimos tres grandes cuestiones por las cuales giró la charla, y en las que se profundizaron diferentes acercamientos sobre el vínculo entre la antropología y el audiovisual: por un lado, la cuestión colaborativa, colectiva e interdisciplinaria implicada en estos procesos de producción; por el otro, lo militante como constitutivo de la experiencia antropológica; y finalmente, los circuitos de exhibición popular y su suspensión por la pandemia.

Con respecto a la primera cuestión, se abrió la discusión en torno a la producción colaborativa como una herramienta fundamental para el

proceso de realización de un cine militante. En este sentido, se destacan las películas *Madres* y *En lo imposible también hay casas* en las que sus realizadoras presentan el largo y complejo proceso de producción que implican el trabajo colectivo. Aquí aparece la noción de cine militante aparejada con la de colaboración, donde la participación de los sujetos filmados se centra en el diálogo sobre las temáticas tratadas con los procesos de edición una y otra vez con la comunidad.

Esto se ve reflejado en la tensión entre el rodaje y el montaje en cuanto al tema abordado y las voces autorizadas para narrarlo: ¿Quiénes hablan más y quiénes menos?, ¿Quiénes son las voces legitimadas para hablar sobre ciertos asuntos?, ¿Cómo se representan las tensiones? ¿Cómo dar cuenta de eso sin imponer una voz o una mirada?, ¿Qué rol juega la “ficcionalización” en el sentido de la aparición o no de los(as) antropólogos(as) en la imagen? Se discutió sobre las distintas estrategias encontradas en los filmes que buscaron respetar el cruce de miradas y tratar de romper con las jerarquías impuestas en el cine documental.

En este sentido, se destaca el carácter colectivo de las películas presentadas en la muestra, donde han formado parte del equipo de realización numerosas personas y de diferentes formaciones profesionales. Cabe resaltar aquí los trabajos *Chaípe. El camino de la liga* y *De brujxs, locxs y aborterxs. Experiencias de feminismos en Posadas-Misiones* que fueron realizados en los cursos del Laboratorio de Creación Audiovisual con Perspectiva Antropológica de la Universidad Nacional de Misiones dirigido por Ana Zanotti. Se puede decir que el proceso cinematográfico, como se ha narrado en este espacio de diálogo, tendió a romper con la idea del(a) antropólogo(a) en solitario y concibe al cine como un dispositivo reflexivo, útil para mostrar las propias disputas y negociaciones que implica su realización.

Con respecto a la segunda cuestión, discutida en el conversatorio acerca de las conexiones entre la militancia y la antropología, vemos un doble camino o estrategia definida como “antropologizar la política y politizar la antropología”. La mayoría de los(as) realizadores(as) parten

de una militancia previa en diferentes espacios y el audiovisual fue una herramienta útil para visibilizar sus reclamos y luchas, a la vez que contribuye a generar procesos reflexivos sobre la vida cotidiana de sus protagonistas, genera nuevos puntos de vista y politiza lo cotidiano. Por ejemplo, las realizadoras de *No sólo parto respetado* son participantes del Colectivo de Antropólogas Feministas y las directoras de *De brujxs, locxs y aborterxs* y *Sororas* también se reconocen formando parte de este movimiento.

Por último, la noción de lo “militante” se vinculó con un modo de concebir el rol social de la academia en la realización audiovisual, pudiendo llevar las producciones a espacios comunitarios, escuelas, centros culturales en distintos tipos de exhibiciones y debates sin fines comerciales. Con esto se busca que la película funcione como disparadora de los debates sobre las temáticas que presenta. Lamentablemente, en el caso de las películas exhibidas en la muestra, esta potencial circulación vio truncada por la llegada de la pandemia, pero se han implementado otras estrategias de distribución a través de internet. Sin embargo, quedan pendientes múltiples proyecciones en los barrios, el lugar para el cual la selección de la mayoría de las películas que participaron del segundo conversatorio fue pensada.

### CONVERSATORIO 3. EXPLORACIONES DEL MONTAJE

El tercer conversatorio puso en consideración y en discusión el lugar de la construcción de la mirada, la explicitación del punto de vista de los/as realizadores/as y la ubicación de los/as directores/as dentro de la narrativa. Se buscó profundizar en cómo las imágenes construyen una forma de ver el mundo y cómo los filmes están cargados de subjetividades, experiencias y búsquedas. De esta manera nos preguntamos cómo aparece la voz autoral, cómo se revela el punto de vista y de qué modo se construye el cruce de miradas entre realizadores/as y sujetos filmados. Se discutió sobre procesos de cine comunitario, procesos compartidos y el trabajo interdisciplinario. Además, sobre las formas narrativas que se construyeron en pos de elegir

una forma de contar. Finalmente, el diálogo llevó a discusiones sobre la distribución de las obras y cómo fueron exhibidas y puestas en circulación.

Las personas que participaron en el conversatorio de este eje fueron: Florencia Boasso (*Samoü. Palo borracho, mujeres guaraníes luchadoras*); Carolina Soler, María Eugenia Mora y Miguel Lencinas (*El tiempo del nvño*); María Luz Roa y Silvia Citro (*Cuerpos liminares*); Mabel Filimón y Carolina Soler (*Pa'iquera na aviac / Más allá del monte*); Felcitas Ciriaco (*Cal y ferrite*); Ayelén Martínez, Laura Lugano y Malena Battista (*Los fuegos internos*); Ana Santilli Lago (*Ciudad-dispoética y Los fuegos internos*); Agustina Zaffaroni (*Epidermia*); Delfina Magnoni (*Federico del río Achiyacu*); Alejandra Dino y Verónica Golart (*Metáforas del cuero*). En el marco del eje temático también se proyectó *Resistencia natural urbana* (de Ailín Álvarez, Luciana Ayala y Damián Moore Fernández) quienes no pudieron participar del conversatorio.

Se reflexionó sobre cómo hacer con otros/as a través del diálogo y la escucha profunda y del tiempo que requieren estos procesos. En el caso del largometraje *Los fuegos internos* el trabajo comenzó en 2012 y terminó, si es que se puede hablar de fin, en 2019; en el transcurso de estos años se realizaron numerosos talleres de arte, realización audiovisual y escritura conjunta del guión, entre las realizadoras y los/as protagonistas. Se habló de la importancia del montaje en el rodaje, de la necesidad de tomarse tiempo para frenar y revisar las imágenes e ir probando y visionando en conjunto; sobre la importancia de disponer la escucha y también los tiempos que necesitan estos procesos, que no son los mismos donde uno/a o dos personas toman las decisiones. Similar a este proceso fueron las experiencias de cine indígena en *El tiempo del nvño* y en *Pa'iquera na aviac / Más allá del monte*. En todos los casos se habló de estar abiertos/as a lo que acontece, a lo inesperado, y a partir de esto, sobre cómo la escritura del guión dialoga con lo que emerge y no se tenía previsto. Se destacó que en estos procesos es importante considerar la posibilidad de alinear agendas para que las búsquedas de cada uno/a —en estos dos casos personas indígenas y no indígenas— se pongan en diálogo en la película.

En estas experiencias se reconoce la importancia del financiamiento para que estos procesos se puedan sostener. En los tres casos se ganaron becas del Fondo Nacional de las Artes y en el caso de *Los fuegos internos*, también hubo apoyo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de Argentina.

En relación con esto, también se habló de los diálogos y de cómo se gestan las ideas de los documentales en el debate y la colaboración como, por ejemplo, en la realización del filme *Samouï*. Esta experiencia estuvo atravesada por las diferentes trayectorias de vida de las participantes: las mujeres indígenas que cuentan su testimonio, la camarógrafa y la directora como antropóloga. Se habló sobre cómo se unen los criterios estéticos, el lugar de la producción, la finalidad del filme y qué espacios de circulación se proponen. En el conversatorio también se habló de las posibilidades de trascender ciertos límites de la narrativa y el relato académico desde el lenguaje audiovisual. Con relación a este cruce entre la antropología y el cine se sitúa *Ciudad-dispoética*. Esta obra surge desde una reflexión artística que busca poner en tensión reflexiones producidas desde la ciencia, en un proceso experimental desde lo estético, empleando la metáfora más que la descripción literal.

También se exhibieron dos cortometrajes realizados como trabajo final de la materia Antropología e Imagen de la Licenciatura en Antropología de la Universidad Nacional de La Plata, dictada por Juan J. Cascardi. Estas fueron: *Cal y ferrite* y *Epidermia*. En ambos casos la cámara fue una herramienta de acercamiento a un objeto de estudio antropológico y ambos filmes pueden ser abordados como la puesta en práctica de este quehacer. En *Cal y ferrite*, muestra una mirada sobre el oficio de realizar cartelería política, nos presenta de forma lúdica el cómo se dispone el cuerpo y qué se dice sobre esta labor. En el caso de *Epidermia*, presenta el trabajo con imágenes de archivo y la experimentación a partir de la saturación de éstas, nos permite —desde el espacio en el que nos reclusó la pandemia— construir una interpretación de esta. Como ya dijimos, el Laboratorio de Creación Audiovisual con perspectiva Antropológica que



dicta Ana Zannotti en la UNAM es otro espacio de formación y creación audiovisual desde la antropología. Desde allí se realizó *Metáforas del cuerpo* en donde se reflexiona sobre cómo se puede percibir y construir un punto de vista sobre los cuerpos con el uso del video.

También se presentó la experiencia de *Cuerpos liminares*, creada por parte del equipo de Antropología del Cuerpo dirigido por Silvia Citro en la FFyL de la UBA. En torno a esta película se reflexionó sobre cómo el audiovisual permite hablar de los cuerpos cuando las palabras son insuficientes y de la posibilidad de crear perspectivas intermediales, en las que confluyen distintos lenguajes —como danza, plástica, cine—, en los que la cámara cobra importancia para registrar lo efímero (la performance y teatralidad). Se discutió sobre, así como la etnografía tradicional tiene el texto para registrar y hacer circular una experiencia, también puede surgir la necesidad de recurrir al audiovisual, apelando a otros sentidos, para transmitir conocimientos y experiencias antropológicas. Desde esta perspectiva, se generaron cruces sobre cómo el montaje audiovisual permite contruir un diálogo entre la antropología y el arte para romper con la hegemonía escritural académica.

Por último, el proceso de *Federico del río Achiyacu*, que integra una tesis escrita de antropología visual realizada por Delfina Magnoni, busca construir algo más que el acompañamiento al texto. Esta experiencia parte del registro de un paisaje sonoro para la construcción de imágenes y nos llevó a reflexionar sobre las posibilidades que otorga el universo sonoro en la forma de abordar el trabajo de campo, el encuentro, la posibilidad de experimentar con las imágenes y sonidos cuando nos encontramos a solas con el material. En torno a esta propuesta se habló de la disociación entre imagen y sonido como forma de revelar un encuentro en el campo y expandir lo sensible, y desde esas distancias permitir hacer presentes las presencias —humanas y no humanas— que el filme actualizar.

En síntesis, en este conversatorio se abordaron diversos cruces entre el cine y la antropología y las posibilidades de crear desde y más allá de los límites de ambas disciplinas. Pareciera que, si bien hay un largo

recorrido sobre esos cruces, la antropología audiovisual sigue siendo un terreno a explorar, que renueva y complejiza su alcance y dimensiones para indagar sobre lo sensible e indecible. Hay decisiones que se toman a partir de estar en el campo, vivenciando una experiencia a filmar, muchas veces desde la intuición como estrategia y guía. Se concluyó que es importante animarse a cruzar los límites de uno y otro campo, y que es necesario que las disciplinas, en vez de encorsetar y limitar, empujen a ampliar las búsquedas creativas y expandan las posibilidades de conocimiento antropológico.

#### CONVERSATORIO 4. TODOS SOMOS CRISZAMVER

En la última semana de proyecciones de la Muestra de Cine Etnográfico se agruparon las películas en torno al eje denominado “Historias de vida”. Se proyectaron películas que, a través de sus narraciones, no sólo presentaron historias y trayectorias personales de diferentes protagonistas, sino también nos permitieron adentrarnos en prácticas colectivas y rituales populares pagano-religiosos que configuran distintas historias de individuos y pueblos americanos. En este sentido, podemos agrupar a las películas en dos grandes grupos, por un lado, aquellas que buscan construir las trayectorias de protagonistas individuales, tanto del registro directo como en la reconstrucción histórica o a través de terceros. En el caso del filme de Manuel Abad, titulado *Cheikh gueye Senegal en diagonal*, en el que su protagonista —un hombre senegalés llamado Cheikh— nos permite ingresar en su cotidiano y trabajo como vendedor ambulante en la Argentina. Por otro lado, *Crizamver*, filme realizado por el ecuatoriano Eduardo Henríquez, nos permite observar el trabajo de Cristóba Idilio Zambrano Vera (apodado Crizamver), un artesano devenido cineasta multifacético. Nicolás Ballete, Josefina Ferreyra, Nicolás Franco Quiroga y Estefanis González exhibieron la película *Paralelismos. Memorias sobre un hermano* en la que se reconstruye la historia del teniente Roberto Estévez, héroe de la Guerra de Malvinas. A diferencia de las películas anteriores, en

este documental el relato no es en primera persona, sino que se construye desde el testimonio de sus dos hermanas. Se logra un interesante juego que contrasta las memorias personales con las hegemónicas, la narración refracta y pone en discusión la fragilidad memorial y las tensiones en los relatos sobre el pasado. A su vez Francisco Riegler, en su obra titulada *Ana Haidée*, reconstruye la vida y circunstancias presentes de su abuela e introduce su mirada a través de una sensible voz en *off* sobre el paso del tiempo, la salud, la enfermedad, la vida y la muerte. Finalmente, en este primer grupo también podemos incluir el trabajo de Carol A. Cazares Defaz junto con Sheronawë Hakihiwë, un artista plástico yanomami. Este cortometraje no se ancla en la historia singular del protagonista, sino que conjuga la historia y cosmovisión del pueblo indígena de *sheronawë*. *Puhi Toprao (Ser feliz)* —como se denomina el filme—, conjuga la mirada sobre lo propio y la mirada estigmatizante de los distintos agentes colonizadores. En este eje también se proyectó *Chamanismo en Huautla: la abuela Julieta* (de Gabriel O. Álvarez), cuyo realizador no pudo formar parte del conversatorio, pero cuyo filme —que reconstruye el chamanismo de Huautla y la figura de la abuela Julieta Casimiro— podría ser agrupado en este primer conjunto de películas.

El segundo grupo al que nos referimos abarca relatos no necesariamente basados en historias o narraciones individuales, sino que muestran procesos rituales que atraviesan a diferentes individuos y son experimentados colectivamente. En este sentido, Ignacio Moñino presentó el filme *Sikuris del Abra de Punta Corral*, un trabajo realizado junto con Pablo Mardones que registra las sikuriadas jujeñas y narrando sobre proceso ritual de una semana de música y peregrinación en la Quebrada de Humahuaca (Provincia de Jujuy). Por otra parte, Andrés Oseguera Montiel y Ricardo Schiebeck proyectaron el filme *La Semana Santa pima. Nostalgia del pasado*, en el que podemos encontrar un registro del ritual de celebración de la Semana Santa entre los pimas del norte mexicano (grupo indígena de la zona de Chihuahua y Sonora). El documental narra la nostalgia de un pasado en el que la celebración se realizaba de forma

más “acabada” y el impulso que esa nostalgia ofrece una nueva potencia para mejorar y recuperar la práctica y, a su vez, transformarla.

En el rico debate ocurrido durante el conversatorio afloraron diferentes formas de abordar el trabajo cinematográfico. Se propusieron dos grandes preguntas a los participantes, la primera indagó sobre las motivaciones y recorridos que llevaron a los/as distintos realizadores/as a tomar las cámaras y sostener los complejos procesos realizativos. La segunda, abordó el trabajo de montaje de cada una de las experiencias. Podemos encontrar algunas confluencias y paralelismos. Por ejemplo, la necesidad de mostrar eventos y transmitir vivencias del trabajo de campo de largo aliento y la necesidad de devolver y hacer circular el filme entre los propios protagonistas. En este caso, la película *La Semana Santa pima y Sikuris del Abra de Punta Corral*, fueron filmes en los que sus realizadores manifestaron encontrar estos elementos. Por ejemplo, Ignacio Moñino, narró su experiencia de más de diez años de aprendizaje de la música andina a través del trabajo con los músicos de sikuri y, en este sentido, explicó la necesidad de registrar ese saber, devolverlo y circularlo entre sus propios protagonistas y entre quienes no conocen esta expresión artístico-religiosa.

En otras experiencias muy diferentes, como es el caso de *Criszammer*, de Eduardo Henríquez, o del filme *Puhi Toprao (Ser feliz)* de Carol Cazares, podemos encontrar que el impulso de la realización se dio a través de la colaboración con los protagonistas y del encuentro con personas con trayectorias complejas y vetas artísticas factibles de ser narradas en un filme. En ambos casos, aunque se trata de películas y protagonistas muy diferentes, se desarrollan actividades creativas y artísticas y se presenta un interés en que sus obras, historias y trabajos puedan ser difundidos a través del medio audiovisual.

Finalmente, encontramos que cada uno de los procesos realizativos fue construido en un ir y venir no lineal, donde los y las realizadores/as tuvieron que reescribir guiones, negociar roles, consensuar grupalmente durante el montaje y encontrar nuevas narrativas para lograr un

equilibrio entre relatos en tensión, construyendo así una ética de la narración. Así como Crizamver realiza gran parte de sus filmes pidiendo a los actores que pongan “su parte” y se “dejen llevar” en el marco de un guión apenas delineado, buena parte del trabajo de creación audiovisual en antropología parte de la necesidad de compartir autorías y encontrar nuevos espacios de creación colectiva con desafíos narrativos. Ejemplo de ello es, por ejemplo, el desafío planteado por Carol Cazares, en el que debió representar audiovisualmente una temporalidad no lineal montada en una línea de tiempo progresiva, en la que en cada paso se vuelve a revisar el material con las personas participantes y se juegan muchos roles en un proceso colectivo en constante reinención.

¿Hacia dónde nos dirigimos?

Transitamos los paneles y conferencias de la primera etapa del XII CAAS con todas estas reflexiones e inquietudes en mente. Entre las muchas resonancias que pudimos advertir, encontramos que en la conferencia de apertura (a cargo de Hugo Ratier), así como en otras intervenciones que siguieron, se recuperaron los caminos de la historia de la Antropología Social en Argentina, tal como hicimos en el segundo apartado de este texto, en relación al campo particular de la antropología audiovisual. Escuchamos los relatos de estos diversos recorridos con la sensación de estar en un momento bisagra para nuestra disciplina, en el que podíamos dirigir la mirada hacia todo aquello que nos formó a lo largo del tiempo, para poder proyectar lo que vendrá y enfocarnos en cuál es la antropología que deseamos y sabemos que podemos construir.

El primer panel (que contó con las intervenciones de Mirta Lischetti, Ana María Gorosito Kramer y Alejandro Grimson), giró en torno al qué-hacer antropológico (de acuerdo con el lema del congreso) y destacó la importancia de reconocer una antropología haciéndose desde el descentramiento y en el encuentro, un encuentro en el que estallan certezas, aparecen preguntas y emergen interpelaciones. También en

este panel y en otros que continuaron, se sostuvo la apuesta por construir una antropología pública a partir de la inmersión en políticas públicas y en procesos comunitarios, ayudando a imaginar y a producir escenarios futuros más igualitarios. Creemos que la articulación de la antropología con lenguajes artísticos tales como el audiovisual constituyen una contribución en este sentido, más aún al tomar en cuenta la perspectiva colaborativa y con compromiso político que está signando muchos de los trabajos producidos en este campo, y que en la muestra han sido expuestos.

Hacer antropología *desde* y *con* el cine implica construir imágenes y sonidos que develan encuentros. Abrir el debate para pensar desde dónde realizamos estas películas, en nuestra práctica como antropólogos/as, es extremadamente importante al momento de legitimar el uso de la imagen en las ciencias sociales (y en particular en la antropología) en tanto modalidad de investigación; cuestión que, a la vez, se sitúa en una búsqueda más amplia en torno a las posibilidades de articulación entre la antropología y los lenguajes artísticos. Pensar acerca de cómo son construidas estas imágenes y sonidos, cómo se construye audiovisualmente este encuentro y se configuran y expresan ideas, dio lugar a distintos interrogantes que nos condujeron a iniciar una búsqueda mediada por el audiovisual. A partir de esos interrogantes quisiéramos tomar posición sobre cómo comprendemos el oficio antropológico.

La conferencia dictada por Hebe Vessuri en el congreso estuvo basada en una reflexión profunda sobre la convivencia (que definió en términos de “procesos de cohabitación e interacción”) y su implicancia para la posición de la antropología en el mundo. Si bien esta convivencia se establece mediante negociaciones que tienen lugar en condiciones de desigualdad, sostuvo que “[...] se aprende a vivir y convivir en la diferencia, buscando un terreno compartido de prácticas y preocupaciones que permita la interacción fértil”. Esta idea de convivencia sugiere un ejercicio de la antropología a partir de un diálogo sutil y abierto que se dirige hacia acuerdos progresivos y busca aumentar la apertura y la

igualdad. En sus palabras, esto evoca un escenario diferente para los rituales interpersonales en el medio científico.

En el camino de la legitimación y la afirmación de la productividad de los trabajos de antropología audiovisual —en tanto procesos de investigación y comunicación de las investigaciones antropológicas en el campo de las ciencias sociales— sostenemos que es necesario abrir el debate en distintas direcciones: ¿cuál es el posicionamiento desde el que realizamos nuestras películas?, ¿cómo tomamos decisiones como antropólogos/as con la cámara?, ¿de qué formas nos situamos como investigadores/as?, ¿cómo se establecen los diálogos interculturales desde el punto de vista de las elecciones estéticas, del contenido de la obra, de la perspectiva, etc.?, entre otras.

Otro aspecto de esta discusión está dirigido a preguntarnos acerca de cuál es el conocimiento científico y la ciencia antropológica que queremos construir, para qué y para quiénes hacemos antropología desde el cine. Asimismo, debemos profundizar la utilización del audiovisual como caja de herramientas para la investigación y como forma de comunicar resultados, expandiendo su uso, afirmando que la articulación de la antropología con el audiovisual permite otra llegada y otros alcances. En esa doble dinámica reside su importancia y su fin.

Las películas crean mundos. Este tercer mundo que los/as realizadores/as generan en el encuentro de mundos diferentes (el del/a antropólogo/a y el de las personas con quienes trabaja), tiene lugar en las imágenes y en los sonidos que construye: desde el encuadre, el movimiento, el tiempo, lo que se elige filmar y no ser filmado, desde lo que suena fuera y delante de la cámara. La realización de imágenes y sonidos crean formas de encuentro y a la vez son testigos de estos encuentros, un encuentro en que también nosotros/as como antropólogos/as somos mirados a la vez que miramos y realizamos nuestro trabajo.

La modalidad virtual a la que tuvimos que adaptarnos durante el XII CAAS brindó una oportunidad de intercambio, reflexión y difusión que no sabemos si hubiera tenido lugar en el mundo presencial. La Muestra

de Cine Etnográfico y el ciclo de conversatorios, que recuperó las formas de trabajo y las producciones realizadas, permitió pensar el campo de la antropología audiovisual en nuestro país y también ponerlo en relación con trabajos de otras regiones y otras tradiciones que han dado lugar a esta subdisciplina. Como hemos visto, en Argentina, hay grandes referentes que vienen sosteniendo sus investigaciones y producciones cinematográficas, que han formado estudiantes, creado equipos, redes y muestras de cine a pesar de que la formación antropológica audiovisual es escasa y es difícil lograr una trayectoria especializada. Por todo esto, celebramos y militamos este espacio en expansión, que necesita tener un mayor lugar en las currículas de nuestro país.

## Referencias

GINSBURG, Faye. Mediating Culture: Indigenous Media, Ethnographic Film, and the Production of Identity. In: DEVEREAUX, Leslie.; HILLMAN, Roger. (comp.) *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1995.

RUBY, Jay. Los últimos 20 años de Antropología Visual. Una revisión crítica. *Revista Chilena de Antropología Visual*, Chile, n. 9, p. 17-36, 2007.

### **Filmografía**

Abad, M. (2017). *Cheikh Gueye. Senegal en diagonal*. Duración: 26 minutos. Link: [https://www.youtube.com/watch?v=D\\_Rea-xn5wg](https://www.youtube.com/watch?v=D_Rea-xn5wg)

Álvarez, A., L. Ayala y D. Moore Fernández (2019). *Resistencia natural urbana*. Duración: 13 minutos. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=x83IHL-zWc0>

Álvarez, G. O.(2018). *Chamanismo en Huautla: La abuela Julieta*. Duración: 19 minutos. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=Yt6JXC7WE8c>

Ávalos, S., D. Rivero, T., R. Oettinger y V. Suirez. (2019). *De brujxs, locxs y aborterxs. Experiencias de feminismos en Posadas, Misiones*. Duración: 19 minutos. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=OD8BtKMD65g>



Ballete, N., J. Ferreyra, N. Franco Quiroga y E. González (2019). *Paralelismos, memorias sobre un hermano*. Duración: 12 minutos. [https://www.youtube.com/watch?v=ge8\\_XQbi9fw](https://www.youtube.com/watch?v=ge8_XQbi9fw)

Boasso, F. (2017). *Samoü. Kuaa kuñareta ñeraroregua / Palo borracho. Mujeres guaraníes luchadoras*. Duración: 52 minutos. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=2fbtJQBSwzo>

Caneva, C. (2019). *Tire cartón*. 17 minutos. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=3E12ggh1mLACazares> Defaz, C. (2019). *Puhi toprao / Estar feliz*. Duración: 2018 minutos. Link: <https://vimeo.com/390041924>

Ciriaco, M. F. (2019). *Cal y ferrite*. Duración: 7 minutos. Link: no disponible.

Cordera, J. (2019). *Madres*. Duración: 62 minutos. Link: <https://octubretv.com/director-directora/josefina-cordera/>

Cotaimich, V. (2019.) *Sagrada Familia*. Duración: 8 minutos. Link: <https://valeriacotaimich.wixsite.com/misitio/videos-y-registros>

Dino, A. V. Golart y F. Maraude. (2019). *Metáforas del cuerpo*. Duración: 14 minutos. Link: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=mOTpXW92lBk>

Ferreira, F. y S. Pinheiro (2018). *Teko haxy/ Ser imperfecta*. Duración: 39 minutos. Link: [https://www.youtube.com/watch?v=mpyRbE\\_fF8E](https://www.youtube.com/watch?v=mpyRbE_fF8E)

Filimón, M. y C. Soler (2016). *Pa'iquera na aviac / Más allá del monte*.

Duración: 21 minutos. Link: no disponible

González, F., L. Brajkovic, D. Samaniego, T. Messina, y C. Bonetti (2019). *Chaipé. El camino a la liga*. Duración: 12 minutos. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=reBmXQR4nr8>

Henríquez Mendoza, E. (2018). *Crizamver*. Duración: 81 minutos. Link: no disponible

Ivancovich, J., J. Pestarino y C. Jeréz. *No sólo parto respetado*. Duración: 9 minutos. Link: [https://www.youtube.com/watch?v=IrE-cGU8\\_Y4](https://www.youtube.com/watch?v=IrE-cGU8_Y4)

Lencinas, N., M. E. Mora y C. Soler. (2016). *El tiempo del nvño*. Duración: 16 minutos. Link: <https://vimeo.com/228451987>

- Mac Donagh, E. (2019). *Sororas*. 20 minutos. Link: no disponible
- Magnoni, D. (2017). *Federico del río Achiyacu*. Duración: 21 minutos. Link: [https://youtu.be/Vzo6\\_3LpYus?si=Jk1XDKx3TMHEvuAK](https://youtu.be/Vzo6_3LpYus?si=Jk1XDKx3TMHEvuAK)
- Martínez, F. (2020). *El Santo de Ocumare*. Duración: 16 minutos. Link: no disponible
- Moñino, I. y P. Mardones. (2015). *Sikuris del Abrade Punta Corral*. Duración: 39 minutos. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=vJUbZ2J5UsE>
- Riegler, F. (2021). *Ana Haydé*. Duración: 9 minutos. Link: <https://youtu.be/K7b3e7sGIV0>
- Rimini, C. (2019). *En lo imposible también hay casas*. Duración: 50 minutos. Link: <https://vimeo.com/346446146> x
- Roa, M. L., S. Citro y J. Ramírez Velázquez. (2019). *Cuerpos liminares*. Duración: 18 minutos. Link: <https://vimeo.com/304516778>
- Santilli Lago, A., A. Martínez, L. Lugano y M. Battista (2019). *Los fuegos internos*. Duración: 70 minutos. Link: <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/7932>
- Santilli Lago, A. (2018). *Ciudad dispoética*. Duración: 10 minutos. Link: <https://vimeo.com/311359614>
- Schiebeck Villegas, R. A. y A. Oseguera Montiel (2019). *Semana Santa Pima*. Duración: 33 minutos. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=ohGCDAQsiiI>
- Soltau, T. (2019). *El árbol y el pescao*. Duración: 50 minutos. Link: [https://www.youtube.com/watch?v=VX4DUwMg1\\_o&t=1099s](https://www.youtube.com/watch?v=VX4DUwMg1_o&t=1099s)
- Zaffaroni, A. (2020). *Epidermia*. Duración: 7 minutos. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=s3AQgI5vEUM&t=366s>

## Sobre os autores / Sobre los autores

**Adrián E. Rodríguez** – Estudia literatura en la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Impulsa el proyecto colectivo libre de crítica de poesía y arte @comentariosalfinal en Instagram. La Paz, Bolivia.

Correo electrónico: oms.1001@gmail.com.

**Ana Sabrina Mora** – Licenciada en Antropología en la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) – 2000. Doctora en Ciencias Naturales orientación Antropología (UNLP) – 2011. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS-UNLP/CONICET). Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la Universidad Nacional de La Plata (FCNyM-UNLP).

Correo electrónico: sabrimora@gmail.com.

Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-5793-8882>.

**Brenno Brandalise Demarchi** – Mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Atualmente, cursa Doutorado na mesma instituição (PPGAS/UFSC). É membro do Núcleo de Antropologia Audiovisual e Estudos da Imagem (NAVI/UFSC). Produtor, *host* e editor do Podcast de Marte.

E-mail: [brennodemarchi@gmail.com](mailto:brennodemarchi@gmail.com).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9701-1336>.

**Carla Pires Vieira da Rocha** – Doutora em Ciências Humanas. Atualmente, desenvolve Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar

em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Pesquisadora do Núcleo de Antropologia Audiovisual e Estudos da Imagem (NAVI/UFSC) e do Laboratório de Imigração, Migração e História Ambiental (LABIMHA/UFSC).

E-mail: carlapvrocha@gmail.com.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2457-4634>.

**Carmen Silvia de Moraes Rial** – Professora na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, SC, Brasil. Doutora em Antropologia Social pela Paris V, Sorbonne, França, 1992. Atua no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da UFSC. Coordena o Núcleo de Antropologia Visual e Estudos da Imagem – Site: [https://navi.ufsc.br/?page\\_id=565](https://navi.ufsc.br/?page_id=565), e o Instituto de Ciência e Tecnologia Estudos do Futebol Brasileiro – Site: <https://www.inctfutebol.com.br/blank-5>.

E-mail: carmen.rial@ufsc.br.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7478-0917>.

**Carolina Soler** – Licenciada en Antropología Universidad Nacional de La Plata (UNLP) – 2005. Master 2 Ethnologie et Anthropologie Sociale – Mention Anthropologie, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales: Paris, 2013. Doctorado en cotutela Internacional, Universidad de Buenos Aires y Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales: Paris, 2019. Instituto de Investigaciones Geohistoricas, Resistencia, Chaco, Argentina.

Correo electrónico: carolinasoler@gmail.com.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3026-2813>.

**Caroline Soares de Almeida** – Atualmente, cursa Pós-Doutorado em Antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Doutora e Mestra em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Possui Graduação em História pela UFSC e bacharelado em Educação Física pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Atualmente, coordena a Linha de Pesquisa Futebóis de mulheres,

de indígenas, paralímpico e LGBTQIA+ do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia (INCT) de Estudos do Futebol Brasileiro.

E-mail: almeidacarol@yahoo.com.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1361-6616>.

**Catalina Krasnob** – Universidad Nacional de la Artes (UNA), Buenos Aires, Argentina. Actriz, directora de teatro y docente de la UNA.

Correo electrónico: [catakrasnob@gmail.com](mailto:catakrasnob@gmail.com).

Orcid: <https://orcid.org/0009-0006-0046-3648> [catakrasnob@gmail.com](mailto:catakrasnob@gmail.com)

**Cornelia Eckert** – Professora na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, RS, Brasil. Doutora em Antropologia Social pela Paris V, Sorbonne, França, 1992. Atua no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social pela UFRGS. Coordena o Núcleo de Antropologia Visual e o Banco de Imagens e Efeitos Visuais. Site: <https://www.ufrgs.br/biev/>.

E-mail: [chicaeckert@gmail.com](mailto:chicaeckert@gmail.com).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2815-7064>.

**Cristhian Cajé Rodriguez** – Doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Atua no Departamento de Antropologia Social e Cultural como Pesquisador Pós-doc visitante e Lecture na Vrije Universiteit Amsterdam (VU) Amsterdam, The Netherlands. Coordena o projeto Memória e Digitalização do acervo do NAVI-UFSC.

E-mail: [c.f.caje.rodrique@vu.nl](mailto:c.f.caje.rodrique@vu.nl).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8713-7872>.

**Damaris Rosabal** – Doutora em Ciências Humanas na Área de Concentração Estudos de Gênero pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil, 2021. Atua como especialista nas áreas de Políticas Públicas, Planificação e Orçamentação com uma abordagem de gênero nos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP) e Timor Leste, assim como em países francófonos da África Ocidental (Senegal).

E-mail: [drosabal@gmail.com](mailto:drosabal@gmail.com).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0413-3092>.

**Delfina Magnoni** – Licenciada en Antropología por la Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la Universidad Nacional de La Plata (FCNyM-UNLP) – 2015. Magíster en Antropología Visual por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO, Ecuador) – 2018. Actualmente trabaja en el Instituto Nacional de Asuntos Indígenas (INAI).  
Correo electrónico: delfinamagnoni@gmail.com.

**Eduardo Francisco Riegler** – Licenciado en Antropología por la Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la Universidad Nacional de La Plata (FCNyM-UNLP) – 2021, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS), Universidad Nacional de La Plata (UNLP).  
Correo electrónico: franciscoriegler@gmail.com.  
Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3924-6860>.

**Franco Passarelli** – Licenciado en Antropología por la Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la Universidad Nacional de La Plata (FCNyM-UNLP). Magíster en Antropología Visual por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO, Ecuador). Se desempeña en Instituto de Investigaciones Geohistoricas (IIGHI), Resistencia, Chaco, Argentina.  
Correo electrónico: fpassarelli16@gmail.com.  
Orcid: 0000 -0002-3582-8102.

**Gabriel O. Alvarez** – Mestre em Antropologia pela Universidade de Brasília (1995) e Doutor em Antropologia pela Universidade de Brasília (UnB) – 2000, Pós-Doutor no PPGAS/UnB (2003/2007). Faz parte de Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Goiás (UFG), professor associado da UFG. Participa do Laboratório de Pesquisa Olhares Etnográficos (LAPOE/PPGAS/UFG).  
E-mail: gabriel.o.alvarez@gmail.com.  
Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3216-9428>.

**Gisela Cánepa Koch** – Profesora principal en Antropología en el Departamento de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Doctora en antropología por la Universidad de Chicago. Coordinadora del Grupo de Antropología Visual (GIAV-PUCP).

Correo electrónico: gcanepa@pucp.edu.pe.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4686-9938>.

**Iby Viscarra** – Artista multidisciplinaria. Experimenta con distintas áreas. Actualmente se dedica a las prácticas artísticas donde desarrolla el proyecto curatorial Baño Público y la obra Todas Santas. También es parte de la colectiva de arte urbano Pinta Warmi. Trabaja como profesora de pintura en el taller de arte infantil Sol. Vive en La Paz, Bolivia.

Correo electrónico: [iby.amarillo@gmail.com](mailto:iby.amarillo@gmail.com).

**Juan Fabbri** – Docente investigador en la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), Bolivia. Maestro en Antropología Visual por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO, Ecuador) –. Candidato a doctor en Antropología en Uppsala University, Suecia.

Correo electrónico: [juan.fabbri.zeballos@antro.uu.se](mailto:juan.fabbri.zeballos@antro.uu.se).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8559-0203>.

**Juan José Cascardi** – Licenciado en Antropología por la Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata (FCNyM-UNLP) – 1983. Profesor de Antropología e Imagen, Carrera de Antropología (FCNyM-UNLP). Encargado de la Sección Antropología Visual de la División Etnografía del Museo de Ciencias Naturales (UNLP). Profesional Principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas CONICET, La Plata, Argentina.

Correos electrónicos: [cascardi@fcnym.unlp.edu.ar](mailto:cascardi@fcnym.unlp.edu.ar), [cascardi@gmail.com](mailto:cascardi@gmail.com).

Orcid: 0009-0000-8859-8411.

**Juan Manuel Di Socio** – Licenciado en Antropología – Universidad Nacional de La Plata (UNLP) – 2005. Centro de Política y Territorio (CPyT) – Universidad Nacional Arturo Jauretche. Laboratorio de Investigaciones en Antropología Social (LIAS) – Facultad de Ciencias Naturales y Museo (UNLP). Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires.  
Correo electrónico: [jmdisocio@gmail.com](mailto:jmdisocio@gmail.com).

**Laura Barriga** – Artista e investigadora transdisciplinaria. Estudió artes en la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Ha sido parte de varias exposiciones colectivas, en espacios culturales de la ciudad de La Paz, así como en algunos museos. En su formación ha transitado por espacios y colectivos multidisciplinarios del país, residencias en el mismo y en otros países. Actualmente le interesan las prácticas transdisciplinarias y la investigación por la variedad de producciones artísticas locales. Desde 2019, se encuentra investigando y trabajando sobre arte en tierras bajas-chaco. La Paz, Bolivia.  
Correo electrónico: [laura.barriga.d@gmail.com](mailto:laura.barriga.d@gmail.com).

**Lisabete Coradini** – Professora na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, RN, Brasil. Doutora em Antropologia Social pela Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México. Pós-doutora pela Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), Catalunya, Espanha. Atua no Curso de Graduação em Ciências Sociais e no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social pela UFRN. Coordena o Núcleo de Antropologia Visual (NAVIS).  
E-mail: [lisabete.coradini@ufrn.br](mailto:lisabete.coradini@ufrn.br).  
Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6604-1911>.

**Lucia Pereyra Vidaurre** – Artista-abogada de la Universidad Católica Boliviana (UCB) – 2018. Diplomado en coaching tributario – 2020. La Paz, Bolivia.  
Correo electrónico: [malupv95@gmail.com](mailto:malupv95@gmail.com).



**María Celeste Hernández** – Licenciada en Antropología por la Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata (FCNyM-UNLP) – 2007. Doctora en Ciencias Naturales (FCNYM-UNLP) – 2006. Laboratorio de Estudios en Cultura y Sociedad, Facultad de Trabajo Social, Universidad Nacional de La Plata (LECyS, FTS, UNLP), La Plata, Argentina. Correo electrónico: mcelestehernandez@gmail.com.  
Orcid: <https://orcid.org/0009-0006-6504-9536>.

**María Eugenia Ulfe** – Profesora principal en Antropología en el Departamento de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Correo electrónico: mulfe@puce.edu.pe.  
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2749-1036>.

**Mariano Báez Landa** – Investigador del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) México. Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Campinas (UNICAMP) – 2000. Se desempeña como profesor-investigador titular del CIESAS-Golfo. Coordina el Taller Miradas Antropológicas (TMA) y la Red de Investigadores en Antropología Audiovisual (RIAA). Integra la Red de Investigación Audiovisual CIESAS (RIAV).  
Correo electrónico: baezmariano@gmail.com.  
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8354-3785>.

**Matias Godio** – Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), Argentina. Doctor en Antropología Social por la Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil. Profesor e investigador del Departamento de Ciencias Sociales en la UNTREF y docente colaborador en la Maestría en Paisaje Urbano de la Universidad de Buenos Aires (UBA).  
Correo electrónico: matiasgodio@gmail.com.  
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0616-6904>.

**Mauricio Sánchez Álvarez** – Doctor en Antropología por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) – 2004. Especialidades: estudios humanoambientales, educación intercultural y antropología audiovisual. Actualmente coordina el Laboratorio de Antropología Audiovisual del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), México. Miembro de la Red de Estudios Sociales del Medio Ambiente (RESMA), la Academia de Ciencias Sociales y Humanidades del Estado de Morelos (ACSHEM) y de la Red de Investigaciones Audiovisuales del CIESAS (RIAV).

Correos electrónicos: msa@ciesas.edu.mx, ojoypluma@hotmail.com.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2475-5796>.

**Natalia Pérez Torres** – Doutora em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) – 2022. Integra o Núcleo de Antropologia Visual e Estudos da Imagem da UFSC. Florianópolis, SC, Brasil.

Site: <https://navi.ufsc.br/>.

E-mail: nataliaperez.cs@gmail.com.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0455-2585>.

**Nicolás Escalier** – Egresado de la carrera de Artes Plásticas de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), de La Paz, Bolivia. Artista investigador y mediador autodidacta.

Correo electrónico: nicolas.escalier.96@gmail.com.

**Pablo Aguirre – pabloagui** – Maestro en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez de México (UACJ). Maestría de Estudios y Procesos Creativos en Arte en IADA-UACJ. Ciudad Juárez, Chihuahua, México.

Correo electrónico: siquimirani.elena@gmail.com.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0843-4255>.

**Tatiana Villca Paco** – Estudiante de Antropología, Universidad Mayo de San Andrés (UMSA) – 2023. Auxiliar Académico en las materias de Etnografía Andina e Introducción a la Investigación Científica – 2023. Asistente de investigación en “Desigualdades Sociales y Apropiación Digital. Provocaciones Para Una Educación Virtual” IDIS UMSA – 2021. Técnico Conservación Preventiva de Pintura Caballete y Bienes Muebles, Escuela Taller La Paz GAMLP – 2013. Hablante nativo en aimara. Residencia en La Paz, Bolivia.

Correo electrónico: [tatianavillca00@gmail.com](mailto:tatianavillca00@gmail.com).

**TiZi – Luís Oscar Jiménez Torres** – En el año 2008, inicia la carrera de arquitectura donde destaca en el rubro como también en el arte. En el año 2017, fundó la galería MIKO ART Gallery La Paz junto a dos colegas. En el año 2019, la docencia en arquitectura llega a formar parte de las actividades del artista. En el año 2022, TiZi participa en colectivo en la 59<sup>a</sup> Biennale di Venezia. En el mismo año, el artista es invitado como Coordinador Académico en la carrera de arquitectura en la Amazonía para la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), con especialidad en las artes plásticas y conceptuales. TiZi ha participado en más de 100 exposiciones nacionales e internacionales, entre ellas México, Estados Unidos e Indonesia. Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.

Correo electrónico: [eltizi1989@gmail.com](mailto:eltizi1989@gmail.com).

Orcid: <https://orcid.org/0009-0002-5903-497X>.

Trata-se de um livro que indaga sobre novas questões da antropologia audiovisual latinoamericana, especialmente em tempos de pandemia. Como se dá o ensino remoto da antropologia visual, e que estímulos produzir para manter o interesse daqueles que estão do outro lado da tela? Quais seriam as vantagens e desvantagens do trabalho de campo audiovisual durante a pandemia, e quais as alternativas metodológicas? Este livro reúne artigos que discorrem sobre o ensino e a produção de imagens na pesquisa antropológica latinoamericana em tempos pandêmicos.

CLARICE PEIXOTO (UERJ)

Antropologia Visual como modelo de documentação audiovisual voltada para a preservação de práticas culturais está sempre em mudanças. Os capítulos deste livro falam de transformações tecnológicas que impactam na prática metodológica do fazer da antropologia visual sem, no entanto, desterritorializar a cultura das narrativas etnográficas na atualidade nos contextos de nuestra america, onde a cultura é o objeto central da antropologia visual baseada na noção de que a diferença do outro pode ser completamente consumida pelo novo estilo de descrição etnográfica por meio de uma tradução tecnologicamente apropriada. São textos de especialistas que examinam a nova direção da antropologia visual, um campo que vem em transformações profundas desde a criação do paradigma da antropologia compartilhada.

RENATO ATHIAS (UFPE)



**ABA** PUBLICAÇÕES

