

Camadas de autoria e de montagem em *Memórias retomadas e Morar na 'Casa do Povo'*

João Martinho Braga de Mendonça & Josep Segarra*

Resumo: Este ensaio visa discutir a questão da autoria em documentários produzidos em contextos de pesquisas antropológicas. Os vídeos *Morar na 'Casa do Povo'* (2016) e *Memórias retomadas: Cacique Vado* (2015) são considerados a partir da experiência de pesquisa de seus realizadores, numa tentativa de explorar conexões entre discussões críticas acerca de etnografia, autoria e antropologia audiovisual.

Palavras-chave: etnografia; audiovisual; autoria; camadas; montagem; filme etnográfico.

Resumen: Este ensayo pretende discutir la cuestión de la autoría en los documentales producidos en contextos de investigaciones antropológicas. Los vídeos *Morar na 'Casa do Povo'* (2016) y *Memórias retomadas: Cacique Vado* (2015) son analizados a partir de la experiencia de investigación de sus realizadores, en una tentativa de explorar las conexiones entre las discusiones críticas sobre etnografía, la autoría y la antropología audiovisual.

Palabras clave: etnografía; audiovisual; autoría; segmentación; montaje; filme etnográfico.

Abstract: This essay aims to discuss the question of authorship in documentaries produced in anthropological research contexts. The films *Morar na 'Casa do Povo'* (2016) and *Memórias retomadas: Cacique Vado* (2015) are analyzed from the experience of its directors, in an attempt to explore connections between critical discussions on ethnography, authorship and audiovisual anthropology.

Keywords: ethnography; audiovisual; authorship; layers; editing; ethnographic film.

Résumé : Cet essai a pour objectif de discuter de la question de la paternité dans des documentaires produits dans des contextes de recherche anthropologique. Les vidéos *Morar na 'Casa do Povo'* (2016) et *Memórias retomadas : Cacique Vado* (2015) est analysé à partir de l'expérience de ses réalisateurs, dans le but d'explorer les liens entre des discussions critiques sur l'ethnographie, la création littéraire et l'anthropologie audiovisuelle.

Mots-clés : ethnographie ; audiovisuel ; auteurs ; portées, montage ; film ethnographique.

* João Martinho Braga de Mendonça: Universidade Federal da Paraíba IV – UFPB, Departamento de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Antropologia – PPGA. 58051-970, João Pessoa, Brasil. E-mail: bragamy@yahoo.com.br

Josep Segarra: Universidade do Estado de Rio de Janeiro – UERJ, Departamento de Ciências Sociais, Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais – PPCIS. 20550-900, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: josepjuansegarra@gmail.com

Submissão do artigo: 30 de janeiro de 2019. Notificação de aceitação: 23 de Julho 23 de 2019.

Introdução

Nosso propósito aqui é pensar a construção da autoria relacionando experiências de trabalhos antropológicos que fazem uso do audiovisual como instrumento de pesquisa. Temos como pano de fundo, por um lado, o desenvolvimento da antropologia audiovisual como disciplina acadêmica e, por outro lado, as teorias críticas da etnografia, em ambos os casos iniciadas na segunda metade do século XX. Um referente que já de início ressaltamos está no conjunto dos filmes dirigidos pelo antropólogo e cineasta Jean Rouch.¹ Claramente influenciado pelas obras assinadas por Robert Flaherty e por Dziga Vertov, Rouch desenvolveu métodos e teorias cinematográficas que valorizaram práticas experimentais e levaram a sério a criatividade de seus colaboradores com suas próprias narrativas, o que o fez extrapolar as convenções realistas dos documentários etnográficos. Realizados a partir dos anos 50, esses filmes² foram revolucionários e influentes nos campos da antropologia e do cinema.

Antes mesmo que as obras de James Clifford, George Marcus e outros nos anos 1980 (Marcus e Cushman, 1982; Clifford e Marcus, 1984; Marcus e Fischer, 1986; Geertz, 2005[1988]) colocassem em perspectiva as noções de autoria, modelos de autoridade e convenções retóricas das narrativas etnográficas – em diálogo com perspectivas de teoria crítica e literária –, os filmes de Rouch já haviam provocado movimento análogo no plano do audiovisual.³ Foi em parte através da montagem, na qual entram procedimentos como, por exemplo, o que Rouch chamou de “comentário improvisado na imagem” (Rouch, 2000), que seus trabalhos a partir do final dos anos 1950 puderam ultrapassar algumas das convenções dos filmes documentários da época. Dentre essas convenções encontra-se a utilização da chamada *voz over*,⁴ um comentário explicativo feito por alguém que não aparece no filme, muitas vezes um locutor. Na forma, portanto, de um texto concebido pelo diretor (ou produtor) para o filme, tal comentário tende a acompanhar cada parte do filme para proporcionar uma interpretação clara e bem definida dos acontecimentos mostrados ao espectador.

1. No Brasil foi realizada uma retrospectiva completa de sua obra em 2009 (Araújo Silva, 2010).

2. Ver, por exemplo, *Moi, un noir* e *Jaguar*, entre outros, abordados com exclusividade no livro de Gonçalves (2008), numa série de análises e reflexões antropológicas.

3. Essa relação é reconhecida por vários pesquisadores, como Stoller (2005), Piault (2007), Gonçalves (2008) e Freire (2011), entre outros.

4. *Voz over* “(...) constantemente associada a cine-jornais e documentários tradicionais clássicos no modo expositivo (...)” (Alvim, 2018: 61); ver como Rouch abordou tal problemática em seu *Première film*, retomada mais recente de um de seus primeiros filmes, na época comprado por um produtor que lhe havia montado (com a típica *voz over*) um comentário sensacionalista.

Margaret Mead,⁵ por sua vez, não filmou nem montou diretamente seus filmes, nos quais seu comentário antropológico, em *voz over*, se sobrepõe às cenas filmadas, concebidas como documentos etnográficos da cultura. Ela por vezes dirigiu cinegrafistas e/ou fotógrafos,⁶ definiu roteiros para montagens,⁷ bem como, num de seus últimos artigos sobre antropologia visual (1975), defendeu um cinema etnográfico de arquivo. Para ela as tomadas de longa duração arquivadas sob salvaguardas éticas, estariam em oposição às concepções de montagens com cortes rápidos e multiplicados, identificados com filmes ficcionais, artisticamente concebidos, portanto, sem credibilidade científica (Mendonça, 2012). Ela priorizava a necessidade de filmar e arquivar para futuros estudos. A tardia montagem, mais de vinte anos depois das filmagens, dos filmes rodados em Bali, a série “Formação do caráter em diferentes culturas”, apareceu assumidamente associada às análises antropológicas já contidas nos livros.⁸

Diferentemente de Mead,⁹ Rouch lançou muito mais filmes do que escreveu ou publicou livros ou artigos. Foi em boa parte pelo recurso aos procedimentos de montagem que Rouch conseguiu levar a voz e a subjetividade dos africanos, seus colaboradores entre a França e a África colonial (Mali, Nigéria, Costa do Marfim, etc.), para o cinema etnográfico, o que lhe rendeu reconhecimento e diversos prêmios em mostras e festivais de cinema, principalmente na Europa (Araújo Silva, 2010). Cerca de vinte anos depois George Marcus escreveu especificamente acerca da metáfora da montagem cinematográfica, para pensar a etnografia contemporânea (Marcus, 1994) e suas novas possibilidades de expressão escrita. Suas proposições sobre a “perspectiva como voz” (Marcus, 1991) por exemplo, entre outras, estariam também relacionadas ao conceito de reflexividade no filme etnográfico e à possibilidade de discussão de uma “voz autoral” (Mendonça, 2016).

5. Com quem Rouch produziu o *Cine portrait*, conversa de ambos no Museu de História Natural de Nova York; Margaret Mead escreveu o prefácio ao livro organizado por Paul Hockings, *Principles of Visual Anthropology* (Hockings, 1975), a partir do qual suas posições acerca da antropologia visual costumam ser referidas.

6. Ver, por exemplo, seus trabalhos com Ken Heyman (Mead e Heyman, 1965, 1975) ou até mesmo o trabalho realizado com o antropólogo Gregory Bateson (Mead e Bateson, 1942) em Bali nos anos 1930.

7. Ver, por exemplo, tanto a série “Formação do caráter em diferentes culturas” (7 curtas) lançada a partir dos anos 1950, quanto o documentário *Margaret Mead's New Guinea Journal* (1969).

8. A série de 7 filmes de Mead e Bateson, “Formação do caráter em diferentes culturas”, foram lançadas mais de dez anos após a pesquisa de campo em Bali (1936-39), em associação direta com os livros e estudos fotográficos já publicados (Mead e Bateson, 1942; Mead e MacGregor, 1951).

9. Sobre os trabalhos de Mead (com diferentes parceiros colaboradores) com imagens, ver, entre outros: Jacknis, 1988; Chiozzi, 1993; Samain, 2004; Mendonça, 2006; Freire, 2011.

As discussões sobre autoria no campo do cinema e, subsidiariamente, na literatura, por sua vez, guardam diferentes tensões pelo menos desde a efervescência da “política dos autores” debatida nos *Cahiers du Cinema*. A diferenciação entre os filmes de ficção e não-ficção, de certa maneira reificada na velha oposição entre arte e ciência, teria sido responsável, segundo Freire (2011: 239-241), por reduzir a questão da autoria em filmes documentários ao âmbito de noções como as de “testemunho” e de “registro”. Para Freire a postura de Rouch é fundamental na superação dessas tensões, na medida em que permite explorar a dimensão autobiográfica dos filmes documentários e um correspondente questionamento acerca da subjetividade, assumida como provocação: “(...) o artista do *cinéma-verité* à la Rouch era frequentemente um participante declarado. O artista de cinema direto representava o papel de um espectador distante, o artista do *cinéma-verité* assumiu o papel de provocador.” (Barnouw, 1993 *Apud* Freire, 2011: 272).

Os filmes de Jean Rouch, através do seu envolvimento direto com as manifestações observadas, através do entrelaçamento de sua vida com a daquelas pessoas para as quais dirige a objetiva de sua câmera, trazem os bastidores para o primeiro plano e transformam o olhar distanciado em presença partilhada. Não seria isso também o relato de algo por ele vivido? Não seria esse relato, portanto, autobiográfico? (Freire, 2011: 273).

Da voz *over* de Mead ao “comentário improvisado na imagem” criado nas experiências de Rouch com seus colaboradores africanos, vimos surgir, através do desenvolvimento do cinema rouchiano, a noção de “antropologia compartilhada” (Rouch, 1975), tanto quanto os próprios “princípios de antropologia visual” (Hockings, 1975), livro com diversos colaboradores.¹⁰ Crescia assim a reflexão e o desenvolvimento dos usos de câmeras em pesquisas universitárias em diversos países, num momento, desde as décadas de 1970 e 1980, em que no Brasil se iniciava a implantação de programas de pós graduação em antropologia (Trajano Filho e Ribeiro, 2004). Estes, por sua vez, viabilizaram o surgimento de laboratórios e núcleos dedicados aos usos e reflexões das imagens nas ciências humanas (Samain, 2005; Eckert e Rocha, 2016). Os trabalhos que serão abordados aqui podem ser tomados como desdobramentos pontuais e resultados possíveis dentro daquilo que foi desenvolvido no país nestas últimas décadas em termos das relações entre antropologia, imagens e sons.

É nesse contexto mais amplo que situamos nossas pesquisas antropológicas, realizadas a partir dos Programas de Pós-Graduação da UFRGS (Universi-

10. Além de Rouch e Mead, Jorge Prelorán, Thimoty Asch, Colin Young, David MacDougall, Emilie de Brigard, etc., expressões da reflexão sobre imagem e antropologia em nível internacional.

dade Federal do Rio Grande do Sul), UERJ (Universidade Estadual do Rio de Janeiro), UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas) e UFPB (Universidade Federal da Paraíba). Gostaríamos de abordar os conceitos de montagem e autoria nos filmes etnográficos, embasados na reflexão sobre as metodologias de pesquisa etnográfica adotadas. No âmbito deste artigo esperamos pensar estas dimensões do trabalho antropológico com base em nossas próprias experiências de realização de filmes etnográficos. As linhas que se seguem refletem nosso diálogo, iniciado em 2016, acerca de diferentes “camadas de autoria” (Segarra, 2015), como também de montagem, em filmes etnográficos. Dessa maneira, vamos tratar de dois filmes para explorar as metodologias de pesquisa antropológica com meios audiovisuais e suas implicações na reflexão sobre a realização de documentários e a criação de autorias.

Perceber, pois, como estes dois filmes foram construídos? Como se deram os processos colaborativos propostos desde a pesquisa de campo? Como as metodologias adotadas impactaram a montagem e a atribuição dos créditos de autoria? Articular, dessa maneira, o campo documentário do filme etnográfico, as teorias antropológicas e as possibilidades de desenvolvimentos da antropologia audiovisual. Os dois filmes abordados são *Morar na ‘Casa do povo’* (2016, 30’) e *Memórias Retomadas: Cacique Vado* (2015, 23’).

Entre dois caminhos metodológicos

Uma característica que podemos atribuir aos dois filmes em pauta é o fato de que eles expressam processos e experiências de pesquisa antropológica que dizem respeito diretamente a públicos específicos, bastante diferenciados, no entanto, em cada caso. No primeiro caso vemos que o lócus da atenção pública é a “Casa do povo”, a Câmara dos vereadores de Porto Alegre e a incomum ocupação desse lugar por outras pessoas, oriundas de movimentos sociais e estudantis organizados, muitas vezes estranhas aos políticos e funcionários da casa. O *Bloco de Lutas pelo Transporte Público* de Porto Alegre ocupou essa casa em defesa do transporte público entre os dias 10 e 18 de julho, no contexto das *jornadas de junho* de 2013. A ocupação foi filmada não só pelo pesquisador, mas por várias pessoas e coletivos, os quais cederam o seu material para as montagens. Aqui vamos sugerir que essas camadas de imagens e sons de procedências diversas talvez possam ser pensadas também como camadas de autoria. As diferentes montagens do filme (cinco ao todo) foram realizadas num processo que durou meses. O antropólogo operou diretamente o programa de montagem e procurou levar em consideração, ao longo das montagens, as ideias levantadas nos cine-debates realizados com os protagonistas, até chegar a editar a quinta e última versão do filme.

No segundo caso, a atenção pública está voltada para a própria universidade, a partir de onde se tornou possível acessar uma terra indígena e as memórias audiovisuais de seu principal representante num determinado tempo passado: o cacique Vado. Esse homem, representante do povo indígena da aldeia Monte-Mór, liderou ocupações de terra com atividades agrícolas, no âmbito de um movimento reivindicatório indígena pelo reconhecimento dessas terras. O filme mostra imagens e vozes articuladoras de uma narrativa memorável sobre ocupação e uso da terra, tanto quanto a ocupação das ruas e da igreja local pelo povo indígena, em procissão, no momento dramático de sua despedida final (funeral).

Parte das cenas, filmadas entre 2002 e 2004 por um Grupo de Trabalho Indígena extensionista do Setor de Estudos e Assessoria a Movimentos Populares-GTI/SEAMPO/UFPB, foram retomadas dez anos depois no âmbito de pesquisas para formação de acervos (Mendonça, 2014). Estas cenas históricas, produzidas a várias mãos (identificadas nos créditos finais) podem ser pensadas como camadas de autoria, na medida em que são deslocadas do acervo para integrar o material usado na montagem. Outra camada de autoria é dada pela câmera do pesquisador, a qual procura articular o diálogo e a reflexão sobre essas memórias audiovisuais históricas. Pensaremos aqui que a prática da montagem analítica (Mendonça, 2017) constitui mais uma camada de autoria, desta vez ao nível da edição e da finalização do vídeo finalmente lançado.

Vejamos agora como é possível refletir sobre as experiências e caminhos metodológicos nos dois casos.

Morar na 'Casa do povo'

O filme *Morar na 'Casa do povo'* versa sobre a Ocupação da Câmara de Vereadores de Porto Alegre,¹¹ faz parte de uma pesquisa de mestrado (Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social-PPGAS/UFRGS) e foi apresentado como parte da dissertação¹² para ser avaliada pela banca. Nessa ocasião, em 2015, foi defendida a terceira versão do filme¹³ que tem uma duração de 82 minutos. Aqui, em câmbio, analisamos a quinta e última versão do filme¹⁴ que dura 30 minutos e foi finalizada em 2016. Assim, pretendemos es-

11. O Bloco de Lutas pelo Transporte Público ocupou a Câmara de Vereadores de Porto Alegre entre os dias 10 e 18 de julho de 2013.

12. O quarto capítulo da dissertação aborda o processo de elaboração do filme (Segarra, 2015: 116-145). Disponível em : www.lume.ufrgs.br/handle/10183/129991 (acesso 11 jul 2017)

13. A terceira versão do filme está disponível em: www.vimeo.com/114888356 (acesso 11 jul 2017).

14. A quinta versão do filme também está disponível em: www.youtube.com/watch?v=bQJq d M A g X 0 0 & t = 3 0 0 s (acesso 18 dez 2017).

clarecer de início como as montagens do filme foram processuais e procuraram ser públicas¹⁵ na medida das nossas possibilidades e limitações.

As metodologias utilizadas para produzir o filme *Morar na 'Casa do povo'*, principalmente os cine-debates, foram escolhidas considerando a melhor forma de integrar o filme como parte das dinâmicas de discussão política dentro do Bloco de Lutas pelo Transporte Público de Porto Alegre. Esses cine-debates foram pensados como metodologias de discussão e montagem do filme. Foram, ao mesmo tempo, eventos que aportaram conteúdo e forma ao filme e momentos de discussão política sobre a história recente e os rumos do movimento social.

Quando assistimos o filme, o programa de montagem *Premiere Pro 05* aparece na tela e vemos o pesquisador mexendo na câmera para filmar o que foi o primeiro cine-debate. Esse cine-debate serviu para repensar a primeira versão do filme (2013, 110 min.) e acabou sendo a cena principal que inaugura as seguintes versões. Assim, a quinta versão de *Morar na 'Casa do povo'* (2016, 30 min.) começa mostrando como esses fragmentos da montagem fazem parte de um processo de debate grupal: “este evento é organizado pelo Grupo de Trabalho-GT de Comunicação do Bloco de Lutas e a gente depois vai fazer um debate para incluir no filme”, assim apresentou Matheus¹⁶ o cine-debate para as pessoas que vieram participar, situando-o como um dos processos de “construção coletiva do filme”.

Nesses eventos polifônicos de montagem também constatamos que a forma de organizar os cine-debates pode ter efeitos nos modos de participação das pessoas. No primeiro cine-debate¹⁷ ninguém falou mais de uma vez; em contrapartida, no segundo cine-debate,¹⁸ o que encerra o filme, houve onze pessoas que falaram mais de uma vez (cinco mulheres e seis homens). Isto talvez seja porque o primeiro cine-debate funcionou através de inscrições e o segundo não. No primeiro caso, com as inscrições, e sabendo que havia mais pessoas esperando participar, as pessoas que falaram procuraram utilizar o total dos 3 minutos de tempo. Por sua vez, no segundo cine-debate houve mais interação entre as falas.

Quanto à questão de gênero, fazendo um cômputo global das falas, durante o primeiro cine-debate houve dezesseis falas de homens e só três falas

15. Neste caso, nos inspiramos na reflexão sobre “antropologia pública” proposta por Didier Fassin (2013) como formas de levar os resultados da pesquisa para diferentes públicos. No caso, o filme leva resultados parciais da pesquisa (ou coletados pela pesquisa) para ser repensados e recriados, em alguma medida, coletivamente. Por exemplo, através da difusão das diferentes versões do filme online e através dos cine-debates que estão compondo o filme.

16. Companheiro do Bloco de Lutas que desenhou o cartaz e participou da organização do primeiro cine-debate.

17. Primeiro cine-debate disponível em: www.vimeo.com/101302513 (acesso 17 jul 2017).

18. Segundo cine-debate disponível em: www.vimeo.com/113482185 (acesso 17 jul 2017).

de mulheres. No segundo cine-debate houve vinte falas de cinco mulheres diferentes, e quarenta e uma falas de dez homens diferentes. Portanto, as diferenças de gênero na participação diminuíram no cine-debate que teve um caráter mais distendido, menos formal, mas ainda constata-se que falaram o dobro de homens e o dobro de vezes do que falaram as mulheres. O fato da metodologia dos cine-debates, ou de qualquer evento político, ser participativa não garante uma participação igualitária de homens e mulheres. Nesse mesmo sentido, o filme também recolhe algumas disputas de gênero durante a própria ocupação da Câmara: por exemplo, as mulheres cozinhavam e limpavam mais e os homens estavam mais no microfone. Finalmente, vemos como o acordo de conciliação dirigido pela juíza só foi respeitado pelo Bloco de Lutas pelo Transporte Público, o qual desocupou a Câmara, mas não conseguiu que os vereadores respeitassem a sua parte do pacto.

A metodologia dos cine-debates está baseada nas antropologias compartilhada e pública, práticas propostas por Rouch (1975) e por Fassin (2013). O dispositivo dos cine-debates é pressuposto como parte da montagem do filme explicitando como a construção do conhecimento antropológico é feita nos diálogos e nos debates entre o antropólogo e as pessoas com quem ele colabora. Ao mesmo tempo, o fato de ter montado filmagens de procedências diversas também é um desafio na hora de pensar a autoria do filme. Nas seções posteriores analisaremos com mais detalhe algumas formas possíveis de pensar essas diferentes autorias e a partir da experiência de *Morar na 'Casa do povo'* propomos pensar em “camadas de autoria”.

Memórias retomadas: Cacique Vado

O vídeo *Memórias retomadas*, com 23 minutos,¹⁹ é resultado de pesquisa desenvolvida através do projeto “Acervos, memórias e antropologia visual: diálogo e conhecimento das imagens em Rio Tinto-Estado da Paraíba-PB” contemplado pelo Edital do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico-CNPq 43/2013 para Ciências Humanas. Ancorado no trabalho de formação de acervos fílmicos e fotográficos este projeto propõe práticas etnográficas orientadas para o conhecimento e a pesquisa de imagens pré-existentes. Numa das primeiras cenas do filme o pesquisador aparece numa sala da universidade pública juntamente com estudantes indígenas, com quem compartilha as diretrizes do projeto com vistas a articulação de visitas às aldeias para exame conjunto de imagens históricas reunidas para a pesquisa.

19. Disponível em: <https://vimeo.com/136785686> (acesso 10 dez 2018).

O trabalho parte da conjugação de procedimentos metodológicos que procuram desenvolver experiências de articulação e de acesso às memórias orais e visuais, numa abordagem cujos pressupostos se inspiram no conceito de dialogismo defendido por Mikhail Bakhtin. Os encontros etnográficos ocorreram na casa ou no local de trabalho dos colaboradores indígenas. Nessas ocasiões foram filmados relatos diretamente motivados pela experiência de visualização das imagens históricas, no procedimento de “elicitação por imagens” (Banks, 2009). Essa metodologia adotada na pesquisa se transpõe expressamente para a montagem do vídeo, na articulação entre diferentes vozes e imagens. Aquilo que aparece no vídeo, por fim, emerge de uma análise onde um sentido polifônico de etnografia (Clifford, 1998: 45-46) se expressa e preside, tanto quanto possível, o roteiro de edição.

Os materiais históricos que constituem uma espécie de camada de base – ou memória de base – do vídeo são oriundos dos trabalhos desenvolvidos pelo GTI/SEAMPO/UFPB (dezenas de fitas VHS²⁰) entre 2002 e 2004. Já na década seguinte, no âmbito do projeto mencionado no início desta seção, a estudante e na época participante do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica-PIBIC, Marianna Araújo²¹ colaborou na digitalização destas fitas e, junto com seu esposo, professor indígena, identificou nas antigas imagens filmadas a presença de seu Luiz da Zabumba. Foi com este último que conseguimos avançar no exame das imagens do *Cacique Vado (in memorian)*, as quais apresentavam cenas de uma entrevista com ele e, cerca de dois anos depois, do seu funeral realizado na aldeia Monte-Mór.

A identificação de quem filmou estas cenas históricas foi obtida, principalmente, a partir do testemunho de um dos estudantes extensionistas da época.²² Estas camadas de autoria aparecem identificadas nos créditos finais do vídeo. Além de seu Luiz da Zabumba, outro participante indígena, professor Ailton Potiguara, colaborou com a pesquisa e suas cenas figuram na montagem final do vídeo. Com ele refletimos sobre a aldeia Monte-Mór e seu líder, mas também sobre o próprio sentido do uso do vídeo. O encontro com Ailton foi mediado por Tamara Rodrigues, estudante do curso de mídias digitais da UFPB,²³ a qual procurou nosso grupo de pesquisa com interesse em ajudar no projeto acerca das memórias visuais Potiguara. Isto, uma vez que ela começava tam-

20. Video Home System, nome dado ao formato de fitas de vídeo caseiras, difundidas a partir dos anos 1980.

21. Marianna Araújo passou, depois, a dedicar-se a outras perspectivas de estudo dos índios Potiguara, as quais defendeu no Curso de Mestrado em Antropologia da UFPB (Araújo, 2017)

22. Estevão Palitôt, atualmente professor do Departamento de Ciências Sociais da UFPB/Campus IV.

23. Tamara Rodrigues defendeu seu Trabalho de Conclusão de Curso em 2018 (Souza e Silva, 2018).

bém a atuar no GT indígena do SEAMPO/UFPB, responsável pela produção do material videográfico histórico mencionado no parágrafo anterior.

A partir de mediações devidas à presença de estudantes indígenas na universidade é que foi possível, portanto, a inserção nas duas aldeias, para então contar com a participação direta de seu Luiz (Monte-Mór) e do professor Ailton (Alto do Tambá), os quais se tornaram os principais protagonistas, além do Cacique Vado, daquilo que viria a ser o vídeo finalmente montado. Logo nas primeiras cenas, já mencionadas, é mostrada uma conversa com estudantes indígenas sobre o projeto no Laboratório de Antropologia Visual Arandu. Nessa ocasião, Tamara propõe que a abordagem dos vídeos poderia ter um rendimento maior se a pessoa que vai assistir estiver em sua própria casa. Isto ia de encontro com o modo de visionamento que já havia sido adotado na abordagem das imagens históricas juntamente com seu Luiz, na aldeia Monte-Mór.

Assim, as sessões de vídeo-elicitação não foram acompanhadas por muito mais gente que não os próprios participantes, em ambientes familiares para eles, de modo que ficassem mais à vontade para falar sobre o que viam na tela. Em cada caso as reações foram diferentes, enquanto um comentava e reagia mais intensamente a cada cena ou personagem que aparecia (o que motivou acionar a câmera durante as exibições), o outro mostrava reações mais silenciosas e apenas ao final da exibição proposta é que então pudemos gravar uma conversa. Em ambos os casos foi adotado despojamento instrumental, ou seja, uma pequena câmera na mão ou em cima de um banco de madeira,²⁴ sem quaisquer outros aparatos que pudessem intimidar ou constranger os participantes excessivamente.

Essas duas experiências sucessivas de vídeo-elicitação, com seu Luiz e o professor Ailton, foram filmadas pelo pesquisador, que assim também exerceu sua autoria²⁵ como cineasta, a qual constituiu mais uma camada a ser considerada. Estas imagens, reunidas na montagem final do vídeo, permitem expressar aquilo que constitui a principal base metodológica da pesquisa: o exame das imagens históricas junto com pessoas implicadas por estas imagens. Além de refletirem as etapas sucessivas da experiência etnográfica,²⁶ com seus índi-

24. Embora o uso da câmera nesse tipo de gravação possa parecer muito simples, ele não prescinde do conhecimento do aparelho utilizado, sobretudo da forma de captação de som, bem como de outros detalhes operacionais que possam servir à um melhor rendimento possível, conforme as condições dadas (de som e iluminação).

25. Veremos, depois, como essa autoria envolve não apenas uma *mise en scène* do cineasta, mas também a *auto mise en scène* (France, 1998) dos sujeitos filmados. Uma camada que, portanto, se fragmenta em duas outras, tensionadoras da primeira.

26. Um conjunto maior de procedimentos de pesquisa (visitas e observações diversas, leituras e exames de documentações, etc.) acompanha a experiência etnográfica, embora o vídeo mostre apenas momentos e personagens que tem relação direta com o assunto delimitado, ou seja, o Cacique Vado e a memória visual das reivindicações relativas à Terra Indígena de Monte-Mór.

ces de inserção e aceitação da presença do pesquisador. A vídeo-elicitación (do que o cine-debate seria também uma outra modalidade), portanto, foi um pressuposto metodológico, concebido de dentro para fora da universidade. As abordagens realizadas foram viabilizadas, portanto, pela presença e interesse manifestado por estudantes vindas das áreas indígenas.

Dessa maneira encontramos no vídeo *Memórias retomadas* um tipo de elaboração analítica de resultados de pesquisa antropológica que se diferencia, por um lado, das elaborações propriamente textuais (em artigos acadêmicos por exemplo) e, de outro lado, dos documentários baseados em pesquisa e filmagem de entrevistas sobre assuntos pré-definidos. Ou seja, as vozes ouvidas durante a pesquisa realizada não foram estimuladas por entrevistas mas sim por imagens históricas exibidas numa tela de TV. Estas últimas, portanto, mediadoras do encontro estabelecido com o pesquisador, numa relação de intersubjetividade. Como poderíamos pensar tais experiências como camadas prévias da futura montagem? Haveria aí também uma fragmentação da autoria em camadas? Questões a serem retomadas dentro em pouco.

Da pesquisa à montagem, autoridade etnográfica e autoria em questão

Até aqui, de maneira geral, podemos supor como cada pesquisa antropológica se direcionou, com seus métodos e pressupostos, para alcançar resultados, os quais apareceram publicados, seja na forma de dissertação, artigo ou vídeo etnográfico. Nos interessa pensar especificamente como, nesse processo, a experiência de pesquisa e seus resultados são apresentados no caso dos filmes em pauta. Em que medida as metodologias adotadas e o tipo de montagem efetuada pode levar ao questionamento do sentido de autoria? Pensar, por fim, como esse tipo de questões pode contribuir à reflexão sobre as especificidades do filme etnográfico e seus possíveis desenvolvimentos, numa vertente que tem como uma de suas características fazer dos “bastidores” um elemento revelador dos complexos processos autorais.

Propomos pensar as “camadas” do filme *Morar na ‘Casa do povo’* como diferentes “fragmentos” relacionados, ao mesmo tempo, com as montagens e com as autorias do filme. O objetivo é deixar de pensar o filme como uma totalidade e sugerir uma autoria que surge de fluxos entre trabalhos pessoais e coletivos. Não usamos o conceito de “co-autoria” por considerar que esse conceito não necessariamente leva a diferenciar algumas das múltiplas contribuições das pessoas diversas que participaram da obra. A “co-autoria” tende a ser vista como uma forma de repartir coletivamente a autoria sem detalhar os trabalhos realizados. O filme *Morar na ‘Casa do povo’* tem um “estilo de autoria”

de “camadas” que seria uma forma de autoridade etnográfica que se aproxima da “autoridade polifônica” como proposta por James Clifford (1998).²⁷

Como a proposta polifônica de Clifford, esse conceito de “camadas de autoria” também pretende deslocar a constituição de alteridades fixas que constituem o “outro” como “objeto de pesquisa”. Esse conceito procura promover uma espécie de “descrição densa” (Geertz, 1978) da autoria que no lugar de colocar o foco no “texto” fílmico o coloca na “escrita” fílmica, não tanto no resultado final quanto na reflexividade e nos diversos processos de montagem. As “camadas de autoria” também podem ser pensadas como camadas inventivas de cultura no sentido proposto por Roy Wagner (2017 [1975]). Questionar, assim, as noções antropológicas que entenderam a cultura (e os filmes) como uma totalidade e considerar mais efetivamente a agência criadora dos nossos colaboradores.

Morar na ‘Casa do povo’ não se apresenta como uma totalidade, obra de um único autor, mas como um filme híbrido, uma junção de fragmentos criados num contexto localizado nos empreendimentos políticos do Bloco de Lutas pelo Transporte Público de Porto Alegre. A ideia é descrever alguns dos processos criativos que fizeram o filme, sem cair na ingenuidade de considerar que todo o mundo que participou contribuiu da mesma forma e que, por tanto, todos são autores iguais. Muito mais do que definir quem é ou quem não é autor, o conceito de “camadas de autoria” (Segarra, 2015) procura contribuir a pensar, de uma forma mais complexa, de que forma os trabalhos individuais e coletivos fazem parte dos processos fílmicos: como o filme foi feito? Assim, a autoria e a metodologia precisam ser pensadas conjuntamente.

No início, a tela do computador que monta o filme ocupa o próprio filme evidenciando o processo de montagem de diferentes “camadas”. Segue a reflexão a partir de texto digitado na tela: “cabe assumir a responsabilidade da pesquisa. Mas essa montagem não existiria sem a aprendizagem e a parceria coletiva”. Isto é, por exemplo, existem diferentes responsabilidades na hora de decidir o que entra e o que não entra na montagem final, mas isso não justifica-

27. José Reginaldo Gonçalves apresenta assim a obra de James Clifford: “Para entender a posição articulada por James Clifford, é importante destacar que a metáfora mais importante no seu pensamento não é “texto” (como o é para a “antropologia interpretativa”), mas sim a “escrita” – no sentido metafórico explorado por Jacques Derrida. Nesse sentido ampliado, sugerido pelo filósofo francês e utilizado por James Clifford e outros autores, a “escrita” não é obviamente apenas a escrita da etnografia, em seu sentido estrito, mas também podem ser entendidas como “escrita” as práticas sociais as mais distintas. Nesse sentido, os “primitivos” também “escrevem”, suas ações podem ser interpretadas através dessa mesma metáfora. Um ritual é uma escrita, ou pode ser pensado como uma escrita. A cultura pode ser pensada através da metáfora da escrita. [...] Para Clifford, o “texto”, como o entendem os “antropólogos interpretativos”, traz em si um significado que deve ser resgatado pela interpretação. Há uma certa unidade a ser recuperada pelo intérprete. Já a metáfora da “escrita” traz como efeito a visão do texto como um campo de “tensões”, no qual não existe um significado único, coerente (Gonçalves, 1998: 13-14).

ria silenciar ou deixar transparentes algumas das autorias que contribuíram ao filme. Por exemplo, só o antropólogo operou o programa de montagem mas ele também editou material que outros autores cederam e ideias de várias cabeças pensando juntas.

Como vimos, os cine-debates e as assembléias do movimento aparecem como importantes ocasiões discursivas de produção do filme e do próprio movimento. E nesses momentos polifônicos não existe um único “ponto de vista nativo” e sim uma disputa explícita de significados e estratégias, uma negociação de autoridades e uma amálgama de diferentes perspectivas que talvez também podem ser consideradas autorais. São autorias de fragmentos versus a autoria da montagem que usa todos esses fragmentos. As primeiras são autorias fragmentárias, a segunda é englobadora.

As participantes nos cine-debates contribuíram a criar o filme num processo de debate onde são produzidas e montadas visões da realidade, às vezes compartilhadas e às vezes conflituosas. Esses protagonistas do filme não aparecem como “representantes” do Bloco de Lutas e nem dos outros coletivos políticos dos quais às vezes fazem parte. Não se pretende “revelar uma realidade” mas debater, a partir das montagens de filmagens da ocupação da Câmara, processos políticos que não se esgotam.

Entretanto, a distância entre o antropólogo e os nativos se reduz quando o antropólogo também se coloca como alguém que pode ser questionado. Nos cine-debates se produz o que Dwyer chamou de “abertura da autoridade” onde o próprio trabalho antropológico é avaliado. Segundo Clifford, “nesse processo, a autoridade do etnógrafo como narrador e intérprete é alterada. Dwyer propõe uma hermenêutica da “vulnerabilidade”, frisando as lacunas do trabalho de campo, a posição dividida e o controle imperfeito por parte do etnógrafo” (Clifford, 1998: 45). Nesse sentido, como parte das lacunas do trabalho etnográfico, a montagem final do filme não deixa de ser uma representação que simplifica o debate.²⁸ Clifford apresenta, ao mesmo tempo, uma “crise na autoridade etnográfica” e uma “utopia da autoria plural”.²⁹

Porém, as intenções de quem faz a montagem final da etnografia também não eliminam outros fragmentos ou camadas de autoria presentes na mesma. Muito pelo contrário, se servem deles. Nesse sentido, podemos identificar uma “utopia da autoria individual”. Tanto o extremo individualista como o extremo pluralista parecem utópicos. Estamos convidados ou “condenados” a

28. Em palavras de James Clifford: “Este deslocamento, mas não eliminação, da autoridade monológica é característico de qualquer abordagem que retrata o etnógrafo como um personagem distinto na narrativa do trabalho de campo” (Clifford, 1998: 46).

29. Segundo Clifford, “A estratégia de autoridade de “dar voz” ao outro não é plenamente transcendida [...] a própria ideia de autoria plural desafia a profunda identificação ocidental de qualquer organização de texto com a intenção de um único autor” (Clifford, 1998: 55).

navegar pelos fluxos entre indivíduos, diálogos e polifonias. Pois os sentidos das etnografias também não estão fechados, elas continuam abertas para ser debatidas. As “escritas” etnográficas estão vivas e “em luta”, como a situação do transporte público em Porto Alegre.

Por outra parte, é possível que alguns dos participantes não se sintam representados com a articulação geral do filme produzida na montagem final. Neste caso, também faz mais sentido pensar em camadas ou fragmentos de autoria do que pensar em co-autoria. Outra cartela de *Morar na ‘Casa do povo’* coloca: “Nesse filme queremos combater o individualismo e as hierarquias”. O fato de não ter realizado entrevistas individuais para compor o filme e ter priorizado os processos de cine-debates públicos condiz com esse desejo que, necessariamente, só pode ser alcançado de forma limitada, pois um certo grau de individualidade e de hierarquia parecem ineludíveis. Por exemplo, os eventos da montagem final do filme, na hora de operar o computador para editar as imagens e os sons, foram na sua maioria momentos solitários. Mas, ao mesmo tempo, essas montagens levaram a sério várias sugestões colocadas em momentos de diálogos e polifonias.

Por vezes ficaria difícil estabelecer o que surge de ideias individuais e o que faz parte de processos de debate onde lidamos com a “inteligência coletiva”, como analisou Federico, um dos participantes do segundo cine-debate. Lidando com a inteligência coletiva, nos cine-debates e nas análises realizadas pelos ativistas durante as assembléias celebradas na Ocupação, a autoria individual das falas e das performances se mistura com uma dimensão mais ampla de debate e performatividade coletiva que são próprias desses eventos. Em alguns casos as autorias individuais não dão conta de explicar os processos criativos. Nesse sentido, as camadas de autoria podem estar perpassadas por vínculos criativos ao mesmo tempo individuais e coletivos, elas não precisariam ser atribuídas a individualidades concretas.

Para Bruno Latour (2015: 127) as figuras do objeto e do sujeito, do fabricante e do fabricado, do agente e do agido, ficaram obsoletas. Segundo Latour, todo evento ultrapassa seu artesão: “Os *faitiches*³⁰ subtraem da ação todo o domínio, pois eles se privam tanto da plenitude ativa do fazer quanto da passividade causada pelo feito” (*Op. cit.*: 138). Não há criador em posição de dominar sua criação, nem vice versa: “Por mais potente que possamos imaginar um criador, ele não será capaz de dominar suas criaturas mais do que uma

30. Em palavras de Latour (2015, p. 126): “Eu obtive essa expressão incongruente a partir das palavras feito/fato e fetiche, na qual as primeiras são o objeto de um discurso positivo de verificação e a segunda de um discurso crítico de denúncia, ao adicionar nos dois lados o trabalho de fabricação uma vez que o verbo fabricar, como sabemos, é a raiz do trabalho científico de estabelecimento dos fatos (“os fatos são feitos”) como da etimologia da palavra fetiche”. Ver também Latour (1996).

marionete domina seu marionetista, do que um escritor suas notas, do que um cigarro o fumante, do que um falante sua língua (...)” (*Op. cit.*: 139). Latour concluiu deixando em aberto os tipos possíveis de vínculos:

O acréscimo da palavra “ator” na formação do híbrido ator-rede não teve o efeito esperado, visto que colávamos uma sobre a outra as duas teorias da ação, uma oriunda da determinação e da estrutura, e a outra da liberdade e da subjetividade. Passar às redes de vínculos deveria nos permitir conservar o efeito de distribuição da rede, assim como de reforçar inteiramente a natureza e a fonte da ação. O vínculo designa, por sua vez, o que afeta, o que coloca em movimento, e a impossibilidade de definir esse faz fazer pelo antigo acoplamento da determinação e da liberdade. Em uma próxima etapa, poderemos então voltar a qualificar os tipos de vínculos. (Latour, 2015: 143).

Nesse sentido, sugerimos que o filme seria um grande nexos ou vínculo entre diferentes “faitiches” (Latour, 2015) ou camadas de autoria³¹ entrelaçadas que conformam uma rede de vínculos. As camadas de autoria são fato, feito, fetiche, fabricação, ação e sujeito ao mesmo tempo. Essas camadas afetam e são afetadas entre elas, vinculadas entre atores e redes. A autoria pode ser pensada como a criação de um vínculo entre o autor e a obra? Nesse caso, a autoria seria um vínculo, no mínimo, bidirecional, no qual o autor e a obra se fazem mutuamente. Ao pensar em camadas de autoria teríamos vínculos multidirecionais entre diferentes contribuições autorais vinculadas à obra que se fazem mutuamente e ajudam a compor o filme e os seus autores: as atuações das pessoas que foram filmadas, as sugestões sobre como montar o filme, as filmagens de procedências diversas, a montagem operada pelo antropólogo e assim por diante.

Voltando ao filme, a quinta versão de *Morar na ‘Casa do povo’* explicita recorrentemente algumas das “camadas de autoria” vinculadas nele. Diferentes cartelas especificam, durante todo o filme, a procedência das “Imagens”. O filme se serve de filmagens de várias produtoras audiovisuais que também são listadas todas juntas na seção “Filmagens” dos créditos finais: “Coletivo Catarse (Tiago e Jefferson); Jornalismo B (Bruna e Alexandre); Mídiatize (Fabrício); TV Câmara; Titas e Lucas; Douglas Freitas; Antropo TV (Josep)”. Essa opção de especificar durante o filme a procedência das filmagens foi sugerida pela orientadora de mestrado, a professora Patrice Schuch (UFRGS), que

31. Segundo Latour: “(...) as ciências sociais não só ignoraram a atividade dos mediadores como elas também quebraram em dois o faz-fazer, incitador de toda ação em voz “média” que permite ignorar tanto a dominação quanto a determinação. Apesar do seu nome, as “teorias da ação” são todas teorias da “inação”, pois elas quebraram os faitiches em dois: de um lado a ação dominante e do outro o agido dominado. Catástrofe que torna impossível mover tanto o indivíduo quanto a sociedade uma vez que eles não têm nem adjuvantes nem intermediários, nem mediadores, nem incitadores de nenhum tipo (...)” (2015, p. 134).

também deve ter reconhecida essa contribuição autoral que aporta opacidade à procedência das camadas de autoria das filmagens.

Finalmente, os créditos finais de *Morar na 'Casa do povo'* começam fazendo uso do conceito de “Camadas de autoria:”, seguido de dois pontos, como forma de seguir desconstruindo a associação do filme com um único autor. Na cartela das “Montagens” aparece o nome do pesquisador e também o de duas cineastas porto alegrenses, previamente encontradas na Escola de Cinema de Cuba (EICTV) em 2008 e 2014. Elas são editoras de filmes e contribuíram dando “Assessorias de montagem”: Thais Fernandes e Eleonora Loner. A ideia de usar o programa Camtasia para registrar a tela do computador foi da Thais, e a ideia de reduzir substancialmente a duração do filme foi colocada em destaque por Eleonora, por exemplo.

Autoria e camadas: apontamentos a partir da literatura sobre o filme etnográfico

Por outra parte, sem perder de vista os autores antropológicos mobilizados até agora, acerca de *Morar na 'Casa do Povo'* e suas camadas de autoria, esperamos tratar de aspectos similares, desta vez, em relação às *Memórias Retomadas*. Vamos procurar agregar, também, outros autores, cujas reflexões se articulam no âmbito do debate antropológico pela via do filme etnográfico e da antropologia visual. A questão de fundo que ficará assim esboçada consiste em saber até que ponto o debate sobre a teoria antropológica que trata das formas de “autoridade etnográfica” chega a contemplar os problemas enfrentados no campo de reflexões circunscrito pelos filmes etnográficos e pelas práticas de antropologia visual? Uma vez que tudo indica que estas últimas efetivamente se desenvolveram em constante diálogo com as primeiras. Desse modo, alguns desafios postos pela reflexão sobre “voz autoral” (Mendonça, 2016) serão retomados, em relação às *Memórias Retomadas*.

No início do filme apenas as logomarcas da UFPB, do grupo de pesquisa AVAEDOC (Antropologia Visual, Artes, Etnografias e Documentários) e do laboratório de antropologia visual Arandu aparecem na tela. Algumas conversas iniciais, intercaladas com textos curtos introdutórios, procuram situar o espectador no contexto mais geral da região onde vivem os Potiguara. Essa primeira parte introdutória procura também demonstrar o movimento duplo de vozes e imagens entrecruzadas (característico do método), ao apresentar fragmentos de conversas e filmagens históricas coletadas ou criadas durante a pesquisa. O título do filme é então apresentado junto a um momento de conversação, o qual permite perceber minimamente como o próprio vídeo emergiu de um diálogo anterior, parte de um processo aberto de pesquisa, a ser continuado.

Essa abertura afasta, já no início, o sentido daquilo que tem sido chamado de “crédito possessório” (Mattos, 2010), trata-se da frase “um filme de...” que costuma acompanhar os títulos mostrados inicialmente em diversos filmes.

Se, como vimos, a voz do pesquisador, tanto quanto as imagens tomadas por ele, se fazem acompanhar de outras vozes e imagens tomadas por outras pessoas (imagens de arquivo, nossa memória ou camada de base, tanto quanto as vozes de diferentes colaboradores), não haveria motivo algum para supor que este vídeo seria “um filme de” alguém em particular. A montagem tentou expressar, ao contrário, um sentido coletivo mais amplo da experiência de pesquisa, a partir da qual o vídeo se destacou como uma elaboração possível, entre outras, dos resultados alcançados. O princípio dialógico pressuposto na metodologia de pesquisa foi também exercitado na montagem, na medida em que se propôs, pelo tipo de edição adotada, uma aproximação com o sentido de “autoridade polifônica”, já mencionado em relação à James Clifford.

Ou seja, ao longo de um percurso etnográfico que abrangeu itinerários e encontros diversos, sejam públicos, como as comemorações do dia do índio, ou sejam de caráter mais individual (conversas, visitas, encontros fortuitos, etc), emergiram as camadas prévias da montagem das “Memórias Retomadas”. Em outras palavras, a edição do vídeo se constituiu como análise e montagem de memórias (Mendonça, 2017), efetuadas sobre um conjunto mais amplo de imagens e experiências, das quais foram delimitadas aquelas motivadas mais diretamente pelas experiências de vídeo-elicitação com as imagens históricas do Cacique Vado. Diferentes vozes, em momentos distintos, sugerem camadas temporais na constituição do material usado no filme. Autoria, portanto, fragmentada em camadas desde a produção, em diferentes tempos e situações, até a montagem final, como outra camada de autoria, responsável pelo roteiro finalmente realizado que constituiu o corte final.

Essa responsabilidade assumida da autoria na montagem final, porém, não deixa de aspirar ao compromisso ético, no sentido “eu-tu” (e não “eu-isso”), de “conversação genuína”, realização do “encontro dialógico” (Freire, 2011: 58). Nesse ponto, que diz respeito aos encontros havidos durante a pesquisa antropológica, o fato de que o sujeito montador tenha sido o mesmo que filmou favorece um maior cuidado na relação com a imagem do outro e sua voz. “(...) Portanto, a qualidade desse encontro, ou da relação que se estabelece entre os protagonistas dessa interlocução, é fundamental para definir os atributos do texto ou do artefato fílmico final que vai dar conta dos resultados desse encontro. (...)” (Freire, 2011: 50).

Ao montar uma cena, a qual evoca imediatamente a vivência mais abrangente da filmagem, cada encontro experimentado no campo da pesquisa se faz

integralmente presente na memória do montador, exceção feita às imagens de arquivo utilizadas.³² O filme, desse modo, se afasta daquele tipo de montagem que aposta num editor como alguém que trará maior clareza à narrativa, para quem o fato de não ter participado das filmagens facilita uma visão mais focada no material fílmico.

As diferentes vozes e sua inclusão no vídeo não seguiram o propósito de construir uma narrativa totalizante, plenamente coerente e linear, mas antes, tiveram por objetivo explicitar articulações possíveis entre diferentes narrativas. O uso das vozes dos colaboradores não correspondeu ao gesto de “dar voz ao nativo”, pois entendemos que o pesquisador não tem esse poder e que o nativo tem sua própria voz. As vozes ouvidas, inclusive a do pesquisador, são montadas conjuntamente. A montagem final operada agregou diferentes camadas de autoria, mas não teve o propósito de “transferir a responsabilidade da autoria para os sujeitos” (Henley, 2009: 102). Ao contrário, ao longo do percurso de 23 minutos de filme, fica claro que se trata de um projeto antropológico, no qual diferentes memórias e imagens são articuladas de modo fragmentado. O processo de montagem, vivenciado de modo solitário na mesa de edição foi, todavia, atravessado e afetado por multiplicidade de experiências de intersubjetividade.³³

Os pressupostos da montagem de *Memórias Retomadas* se aproximam daquilo que MacDougall entendeu, em termos das “etnografias modernas”, como “(...) construções múltiplas, justapondo textos nativos a reflexões e análises antropológicas (...)” (MacDougall, 1997: 97). Nesse sentido, o vídeo finalmente montado procura expressar diferentes dimensões, inevitavelmente fragmentadas, dos encontros e dos lugares de onde emergem as vozes que aparecem editadas. O papel do montador, com os vários tipos de escolha que o trabalho de edição implica, terminou por manter, no vídeo final, um caráter analítico e reflexivo em relação às imagens e ao método de pesquisa, articulado às narrativas atualizadas sobre o Cacique Vado. Estas, por sua vez, portadoras de comentários sobre a própria voz e imagens do Cacique,³⁴ bem como sobre as imagens de seu cortejo fúnebre em 2004 (entre outras imagens da aldeia Monte-Mór na época).

32. As quais nos levam a supor a noção de “intertextualidade” no dialogismo bakhtiniano como passível de ser reelaborada (ao pensarmos nos filmes) numa concepção análoga, para entender como as imagens de arquivo se fazem presentes nas imagens mais recentes tomadas durante as pesquisas de campo.

33. Inclusive na mesa de edição, quando precisava tirar dúvidas em relação aos nomes de pessoas ou situações analisadas e, para isso, fazia uso do telefone ou de aplicativos de mensagens para entrar em contato com alguns dos colaboradores.

34. Numa entrevista concedida em 2002 ao então estudante extensionista Estêvão Palitôt (no âmbito do Grupo de Trabalho indígena do SEAMPO/UFPB já mencionado).

Dessa maneira, as vozes de *Memórias Retomadas* (principalmente de Ailton, Luiz e Vado) se diferenciam umas das outras, em várias camadas temporais e de autoria. Desde a composição da cena filmada (enquadramento, ângulo, tipo de plano) ao interlocutor oculto por trás da câmera (com sua voz mais pontual, às vezes como uma lembrança de sua presença) até os tipos específicos de “auto *mise en scène*”³⁵ em cada momento. Cada sujeito filmado, justamente em função de sua auto *mise en scene*, permite ainda fragmentar o exercício da autoria pelo cineasta: a imagem tomada carregará consigo algo específico da situação/personagem filmada, algo que não depende da vontade daquele que opera e/ou dirige a câmera. Longe, portanto, de constituir uma totalidade o vídeo assume, pela montagem, seu caráter fragmentário, como experiência aberta³⁶ de articulação entre tempos, cenas, formatos, vozes e situações.

Cada cena mostrada é identificada por cartelas, identificações relativas às imagens, as quais vão enfatizar diferentes situações, personagens e temporalidades presentes em cada caso. A opção por exibir as cenas mostradas em quadros menores do que a tela inteira, preservando seus formatos originais, vistos sobre um fundo preto, teve por objetivo constituir espaços de diferenciação bem como evidenciar o trabalho de montagem de camadas que dialogam. Dessa maneira, processos autorais e colaborativos foram conjugados de maneira que o vídeo fosse expressão do caráter provisório e fragmentado da própria experiência de pesquisa, bem como da dimensão assumida de articulação e montagem de memórias orais e visuais.

Além das cartelas com identificações constantes sobre a procedência das imagens, o uso de duas “janelas” (do efeito “*split-screen*”) foi outro elemento usado na edição para enfatizar o estatuto de memória dado às imagens/sons, com seu potencial evocativo e provocador das falas, base do método adotado. A janela dupla foi, assim, um modo de expressar no vídeo final a própria base da metodologia da pesquisa: as sessões de vídeo-elicitação. Nesse movimento abre-se a perspectiva de continuidade, na medida em que fica demonstrada a existência dos arquivos e a necessidade de que suas memórias sejam atualizadas. Os vínculos construídos com o filme, no âmbito de uma rede de colaboração que liga a universidade às aldeias, tendem a gerar outros projetos e vídeos.

35. Modo próprio do sujeito se apresentar e falar numa situação dada. Para a antropologia fílmica (France, 1998) a *mise en scène* do cineasta e a auto *mise en scène* dos sujeitos filmados são condições constitutivas das imagens fílmicas.

36. As avaliações dos primeiros cortes pelos participantes, como veremos a seguir, são outras camadas que se somaram na montagem final.

A montagem final do vídeo foi marcada por novos encontros com os colaboradores, camadas sucessivas de montagem, portanto, a cada novo corte. Ajustes foram acrescentados com base nas reações obtidas com a exibição da versão de avaliação para alguns colegas. Depois ela foi mostrada numa sessão feita na casa do Prof. Ailton³⁷ e numa outra sessão realizada numa escola da Aldeia Monte-Mór, com a presença não apenas de seu Luiz, mas de outros professores e de uma das filhas do Cacique Vado, bastante emocionada com o trabalho apresentado. Essa sessão pode até certo ponto ser aproximada do sentido público das sessões do cine-debate (em *Morar na 'casa do povo'*). Foi através dela que o trabalho do vídeo foi coletivamente acolhido e teve sua difusão expressamente autorizada pelos principais envolvidos, cientes do caráter não comercial do mesmo. Uma curta fala dessa sessão foi inclusive acrescentada no final do vídeo, última camada da montagem. Posteriormente cem exemplares foram produzidos em DVD (com inclusão das imagens de arquivo usadas) para distribuição em escolas indígenas, bem como para as diferentes pessoas envolvidas.

Nos créditos finais do filme a concepção adotada procurou detalhar as diversas experiências e envolvimento com o trabalho. Além da identificação prévia do projeto e do apoio do CNPq, os agradecimentos aos principais colaboradores indígenas aparecem em primeiro lugar. Em seguida, a “produção” foi creditada ao Grupo de Pesquisa AVAEDOC juntamente com Tamara Rodrigues, estudante indígena que viabilizou os últimos encontros e gravações na aldeia Alto do Tambá. O crédito de “direção, pesquisa, roteiro e edição”³⁸ é então atribuído ao coordenador do projeto, responsável por estas funções na realização e finalização do vídeo. Em seguida o crédito de todas as diferentes imagens de arquivo utilizadas é devidamente identificado com seus respectivos autores, bem como o trabalho de todos estudantes bolsistas do projeto.

A identificação de todos os fragmentos de autoria (imagens de arquivo), dos principais colaboradores indígenas, bem como o detalhamento de cada função exercida pelos diferentes participantes foi o modo encontrado para enfatizar a dimensão coletiva do trabalho desenvolvido pelo grupo de pesquisa AVAEDOC. A postura reflexiva e fragmentada, experimentada na montagem, gerou um tipo de filme que procura mostrar e enfatizar processos de pesquisa

37. Na qual estiveram presentes Tamara Rodrigues e Bruno Rodrigues, estudantes universitários indígenas, bem como Oswaldo Giovannini Jr., colega docente do grupo de pesquisa AVAEDOC.

38. Há uma objeção a ser levantada aqui sobre a função do “diretor”, uma vez que as imagens de arquivo não foram dirigidas pelo pesquisador. Estas, contudo, estão todas devidamente creditadas aos seus produtores/diretores originais identificados na pesquisa. A função de dirigir a câmera nas demais situações mostradas, portanto, guarda estreita relação com as funções de coordenar a pesquisa, roteirizar e editar, as quais podem ser assumidas como uma camada de autoria no âmbito de nossa discussão.

antropológica com imagens. O trabalho do pesquisador, no estabelecimento de mediações e vínculos entre imagens e sujeitos, em meio a um ambiente social específico, se tornou parte constitutiva da montagem realizada.

Da polifonia em camadas às especificidades dos filmes etnográficos

A noção de “camadas” nos leva a perguntar como, enfim, podemos conceber os processos autorais de maneira a reconhecer e valorizar as complexas expressões de inteligência coletiva em diferentes grupos e processos criativos. Mas se partimos de teorias e pesquisas antropológicas para chegar a discutir e problematizar o peso da noção de “autoria” em documentários é preciso então perguntar como, efetivamente, justificar nosso esforço de aproximação em relação à noção de “autoridade polifônica” de James Clifford no contexto específico dos nossos filmes etnográficos? Em outras palavras, é possível articular “polifonia” em “camadas”?

Publicado originalmente em 1983, o texto de Clifford “sobre a autoridade etnográfica” aborda fundamentalmente a dialética entre experiência e interpretação nos modos (experiencial, interpretativo, dialógico e polifônico) de construção da autoridade etnográfica, ancorada no trabalho de campo antropológico, “principal traço distintivo da antropologia profissional” (Clifford, 1998: 31). A “complexa subjetividade” da experiência de campo seria, para ele, “rotineiramente reproduzida na escrita e na leitura das etnografias”. Seguindo os modos de autoridade descritos por Clifford, acreditamos que o modelo que melhor se aproxima da orientação adotada nas montagens de *Memórias Retomadas* e de *Morar na ‘Casa do povo’* é o polifônico, com base em Bakhtin, no sentido de representar “sujeitos falantes num campo de múltiplos discursos” (Clifford, 1998: 45).

(...) Para Bakhtin, preocupado com a representação de todos não homogêneos, não há nenhum mundo cultural ou linguagem integrados. Todas as tentativas de propor tais unidades abstratas são constructos do poder monológico. Uma “cultura” é, concretamente, um diálogo em aberto, criativo, de subculturas, de membros e não membros, de diversas facções. (...). (Clifford, 1998: 46).

De toda maneira, o que está em jogo, para Clifford, na crítica aos modelos experienciais e na ruptura da autoridade monológica, são as “formas textualizadas” ou a “concretização textual” das experiências e interpretações decorrentes do trabalho de campo, suas possíveis reinvenções contemporâneas. Isto, uma vez admitida a impossibilidade de “isolar” cientificamente unidades abstratas como a “cultura”. Mas a questão que nos interessa aprofundar é sobre como a câmera e as imagens possibilitam outra maneira (não textual) de conceber “um diálogo em aberto” junto à “complexa subjetividade” do trabalho

de campo. Saber, assim, em que medida as críticas teóricas antropológicas em torno das ideias de autores como James Clifford podem ser articuladas na discussão sobre filmes etnográficos? Nossas experiências com a montagem dos nossos próprios filmes poderia contribuir nesse debate?

O principal expoente do interpretativismo antropológico, Clifford Geertz, convidou a não naturalizar as formas de criação e apresentação etnográfica: “Tem feito falta à antropologia uma autoconsciência sobre modos de representação (para não falar de experimentos com eles)” (Geertz, 1978: 14). O autor norte-americano defendeu que, pela natureza de nossos julgamentos nessas questões, o lugar óbvio para iniciar esse engajamento é a questão do que vem a ser um “autor” na antropologia. Assim, podemos nos perguntar: quem são as pessoas autorizadas, ou melhor localizadas, para ser consideradas “autores”? Existem pessoas silenciadas? Qual o espaço para outras agências nos nossos filmes?

Nos termos de Gayatri Spivak, desde uma perspectiva “pós-colonial”, “pode o subalterno falar?”. Ao discutir o lugar do “outro” nas etnografias, para ela “(...) dois sentidos do termo “representação” são agrupados: a representação como “falar por”, como ocorre na política, e representação como “representação”, como aparece na arte ou na filosofia. (...)” (Spivak, 2010, p. 31). Segundo Almeida, Spivak propõe que o intelectual que “julga falar pelo outro e, por meio dele”, constrói seu discurso de resistência, talvez não faz nada mais do que “(...) reproduzir as estruturas de poder e opressão, mantendo o subalterno silenciado, sem lhe oferecer uma posição, um espaço onde possa falar e, principalmente, no qual possa ser ouvido. (...)”. (Almeida, 2010: 12).

A antropóloga brasileira Teresa Caldeira criticou as propostas pós-modernas (defendidas por James Clifford, George Marcus e outros) ao questionar se é através de simples mudanças na forma³⁹ de representação que a antropologia pode enfrentar problemas políticos. Mais ainda, “se é através de uma forma que dispersa a autoria e, portanto, o peso da visão do autor, que ela pode tanto conseguir formular uma crítica cultural, quanto expressar uma posição política”? (Caldeira, 1988: 143-144) Caldeira defendeu a necessidade de enquadrar a antropologia numa perspectiva mais política e pensá-la do ponto de vista da produção de uma crítica cultural, tarefa para a qual o peso e a integridade do autor individual seria importante.

De qualquer modo, tal como em Spivak, e mesmo em Clifford, o sentido das formas de representação ou de autoridade posto em causa é concebido em termos da textualização da experiência etnográfica. Muito embora “(...) não

39. Por exemplo, construindo textos etnográficos polifônicos e experimentais, ao invés de monografias realistas (tal como as etnografias mais clássicas desde Bronislaw Malinowski se propõem).

se trata de entender a etnografia apenas como “textos” no sentido estrito desse termo. Os textos etnográficos na verdade fazem parte, segundo James Clifford, de um sistema complexo de relações vividas (...)” (Gonçalves, 1998: 9). Tais relações vividas em contextos complexos implicam em multiplicidade de vozes e imagens, as quais se inscrevem no discurso da disciplina antropológica, o qual se expressa principalmente através do texto mas, podemos efetivamente considerar, também através do filme etnográfico.

O desenvolvimento do filme etnográfico nas universidades ganhou maior impulso justamente num dos períodos internos de “crise” da antropologia, este a partir do qual podemos situar a noção de “autoridade polifônica” de Clifford. Período no qual os próprios “nativos”, em diferentes partes do mundo, haviam colocado em questão a autoridade dos antropólogos que eventualmente pretendiam falar por eles, mesmo que para, em tese, defendê-los. O acirramento das críticas à antropologia, seja por parte dos povos estudados, seja pelos próprios antropólogos, gerou o que Didier Fassin não hesitou chamar de “convulsão”:

O empreendimento etnográfico, que é o coração da singularidade antropológica, foi também o centro dessa convulsão, já que de *Writing Culture* aos aborígenes da Austrália, a autoridade etnográfica se viu contestada. Longe de enfraquecer o papel da etnografia, essa dupla crítica, interna e externa, permitiu que se colocassem novas questões, que se convidasse a uma nova ética, que se propusesse finalmente outra política da pesquisa (...). (Fassin, 2011: 270).

Mas que tipo diverso de representação, autoridade e autoria são esses dados pela imagem-câmera e pelo processo de montar filmes? Caberia aqui articular ao nosso debate as ideias de Bill Nichols sobre a “voz” do documentário (Nichols, 2005) e sua tipologia dos diferentes modos de discurso (expositivo, poético, reflexivo, etc.)? Que limites ambíguos são esses que separam as teorias do documentário da literatura antropológica dedicada ao filme etnográfico (e à antropologia visual) e esta, por sua vez, daquela que coloca em questão o discurso antropológico (e sua escrita etnográfica)? Sem poder dar conta das questões apontadas, esperamos apenas tecer algumas considerações finais para concluir.

Freire, na discussão que propõe sobre ética no documentário, afirma que “(...) um documentário é quase sempre, portanto, o resultado de uma relação de poder, cujo produto final é o emblema da supremacia do realizador nessa relação.” (Freire, 2011: 32). Os processos autorais no caso dos nossos filmes etnográficos, parecem ter intrínseca uma dimensão colaborativa que diz respeito à inserção do pesquisador no universo dos sujeitos pesquisados, processo cuja finalidade não é exclusivamente a produção audiovisual. Nesse sentido, as decisões sobre como conceber e mostrar as imagens e vozes do outro, ope-

radas durante a montagem, se tornam tão importantes e não menos complexas que as decisões de produção.

MacDougall, num texto originalmente publicado no início dos anos 1990, dedicado ao questionamento do uso ampliado das vozes e imagens dos “nativos” nos filmes etnográficos mais recentes, notou que:

(...) alguns observadores tem argumentado que nesses trabalhos as vozes nativas permanecem tão subjugadas quanto antes, encampadas de forma pouco honrosa pelo que constitui, enfim, *nosso* projetos. Isso tem dado lugar a uma nova rodada de autocríticas que resultam, algumas vezes, em dúvidas fundamentais sobre a possibilidade de descrição cultural; outras vezes tem dado origem a um sentimento de culpa paralisante (...). Se continuamos a escrever sobre antropologia ou a realizar filmes, fazemos isso com uma consciência maior em relação à política e à ética de representação. (...). (MacDougall, 1997: 93).

A noção de “camadas” de autoria e de montagem contribui para questionar tal hierarquia ou supremacia do realizador sobre as vozes e imagens do outro? Nos cabe, então, perguntar com MacDougall: “(...) Como o material a partir do qual um trabalho é feito age ele próprio para definir e controlar seu significado? Se um filme é o reflexo de um encontro entre um realizador e a pessoa filmada, ele tem de ser visto até certo ponto como produzido por esta. (...)”. Perceber de que maneira os filmes etnográficos usam as vozes que aparecem no filme, ao mesmo tempo em que ocorrem “(...) formas narrativas e premissas culturais embutidas nessas falas. (...)” (MacDougall, 1997: 97). Questões que ocorrem quando nos movemos entre encontros etnográficos e dispositivos fílmicos.

As camadas de autoria e de montagem, que procuramos explicitar nos filmes, sugerem pelo menos a impossibilidade de representar o outro, o “ponto de vista nativo” de uma “cultura”, a partir de uma autoridade monológica, a qual se torna tanto mais problemática quando se trata de uma “escrita” (roteiro) fílmica e não textual. O desafio então é sobre como responder, na edição (considerada como análise), à questão da montagem do material fílmico pesquisado e reunido, sem reduzir a voz “nativa” a um mero elemento do “nosso projeto” ou do “nosso discurso”?

Nossas respostas, necessariamente precárias,⁴⁰ representam um esforço, a um só tempo, de não recusar a autoria como lugar de criação, mas de considerar a importância de suas outras possíveis “camadas”, tanto quanto suas dimensões autobiográficas. Trata-se também de fomentar um espaço dialógico e polifônico, para além do vídeo finalmente montado, em direção ao público e às condições de recepção do material produzido. Nesse ponto, as imagens his-

40. O uso da noção de dialogismo, o caráter mais aberto, o uso de outras imagens e outras características parecem sugerir uma aproximação com o “filme-ensaio”, o que mereceria outra reflexão.

tóricas e sua constituição como memória audiovisual apresentam um interesse efetivo que nos aproxima daquilo que Fassin defende como etnografia pública.

(...) De maneira geral, considero que a pesquisa não acaba com a conclusão do trabalho de campo ou a publicação de um livro, ela prossegue nas trocas e por vezes nos desacordos e conflitos que acontecem após o término de um e o aparecimento do outro. O trabalho antropológico deve integrar tanto as condições de sua produção quanto de sua recepção. (Fassin, 2011: 269).

Os dois filmes produzidos e analisados estão situados no âmbito de processos coletivos de reivindicação social. Não são objetos de comercialização e se destinam a servir ao interesse público local, em consonância com a pesquisa universitária. Nas imagens, a Terra Indígena Monte-Mór do povo Potiguara e a *Casa do povo* de Porto Alegre estão ocupadas, ambas, por personagens a quem estas instâncias pertencem de fato, como parte de um conjunto de reivindicações em andamento. O uso de imagens históricas preexistentes, em *Memórias retomadas*, leva-nos, concomitantemente, à reflexão sobre as camadas de autoria, tal como as imagens da ocupação da *Casa do povo* já constituem, também, camadas de memórias, que poderão ser retomadas a cada nova exibição ou (re)montagem futura.

Embora as posições de Fassin,⁴¹ Clifford e outros sirvam às orientações adotadas nas concepções e metodologias de nossas pesquisas, das quais os filmes se desdobraram como resultados possíveis, é na interface com o campo de discussão do filme etnográfico (em diálogo com o cinema documentário em geral) que uma reflexão antropológica mais apropriada sobre o uso da imagem precisaria avançar. A consideração das camadas de autoria e de montagem conduziu-nos, de todo modo, a refletir eticamente sobre nossos trabalhos como integrantes de processos coletivos, fragmentos de histórias nas quais tomamos parte e das quais emergem também outras autorias.⁴²

Referências bibliográficas

Alvim, L. (2018). Voz over e colagens musicais em documentários ensaísticos de Chris Marker e Agnès Varda da época da Nouvelle Vague. *Doc Online*, (24): 60-79, setembro. www.doc.ubi.pt.

41. “(...) Fassin reorganiza, assim, o problema intervencionista presente na clássica pergunta sobre ‘de que lado estamos’, e propõe que pensemos sobre os potenciais efeitos que nossos engajamentos particulares permitem produzir na esfera pública – o que implica uma reflexividade que não nega o lugar de enunciação da academia, mas utiliza-se dele para potencializar a crítica em novas dimensões.” (Kopper, 2014: 357)

42. Agradecemos a Marianna Queiroz Araújo e a Tamara Rodrigues da Silva, das aldeias Monte-Mór e Alto do Tambá respectivamente, pelo contato durante a elaboração desse artigo, para o qual nos incentivaram. Suas próprias publicações sobre os índios Potiguara constam na bibliografia a seguir (Araújo, 2017; Souza e Silva, 2018).

- Ameida, S. (2010). Prefácio – Apresentando Spivak. In G. Spivak, *Pode o subalterno falar?* (pp. 7-18). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Araújo Silva, M. (org.) (2010). *Jean Rouch: retrospectivas e colóquios no Brasil/2009*. Belo Horizonte: Balafon.
- Araújo, M. (2017). *Ecologia doméstica e transação de conhecimento entre grupos domésticos potiguara da aldeia Jaraguá de Monte-Mór, PB*. João Pessoa: Dissertação de Mestrado, PPGA/Universidade Federal da Paraíba.
- Banks, M. (2009). *Dados visuais para pesquisa qualitativa*. Porto Alegre: Artmed.
- Caldeira, T. (1988) A presença do autor e a pós-modernidade em antropologia. *Novos Estudos*, (21), julho.
- Chiozzi, P. (ed.) (1993). *Yearbook of Visual Anthropology*, vol. 1. Firenze: Angelo Pontecorboli.
- Clifford, J. (1998). Sobre a autoridade etnográfica. In J. Clifford, *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX* (pp. 17-57). Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Clifford, J. & Marcus, G. (1984). *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Eckert, C. & Rocha, A. (2016). Antropologia da Imagem no Brasil: experiências fundacionais para a construção de uma comunidade interpretativa. *Revista Iluminuras*, 17(41): 277-297. UFRGS.
- Fassin, D. (2011). Uma trajetória antropológica: entrevista com Didier Fassin. por Pedro Jaime e Ari Lima. *Horizontes Antropológicos*, ano 17 (36): 257-279. Porto Alegre.
- Fassin, D. (2013). Why ethnography matters: on anthropology and its publics. *Cultural Anthropology*, 28(4): 621-46.
- France, C. (1998). *Cinema e antropologia*. Campinas: Unicamp.
- Freire, M. (2011). *Documentário: ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume.
- Geertz, C. (1978). *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC.
- Geertz, C. (2005 [1988]). *Obras e vidas. O antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Gonçalves, J. (1998). Apresentação. In J. Clifford, *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX* (pp. 7-16). Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

- Gonçalves, M. (2008). *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- Henley, P. (2009). Da negação: autoria e realização do filme etnográfico. In A. Barbosa, et al. (orgs.), *Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos* (pp. 101-126). Campinas, SP: Papirus.
- Hockings, P. (ed.) (1975). *Principles of visual anthropology*. The Hague: Mouton Publishers.
- Jacknis, I. (1988) Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: their use of photography and film. *Cultural Anthropology*, may, 3(4): 160-177.
- Kopper, M. (2014). Nos limites da intervenção: a antropologia crítica de Didier Fassin. *Mana*, 20(2): 355-370. Rio de Janeiro.
- Latour, B. (1996). *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux Faitiches*. Paris: Les Empêcheurs de penser en rond.
- Latour, B. (2015). Faturas/Fraturas: da noção de rede à noção de vínculo. *ILHA*, ago/dez, 17(2): 123-146.
- MacDougall, D. (1997). De quem é essa história?. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 2(5): 93-105. UERJ/Rio de Janeiro.
- Marcus, G. (1991). Identidades passadas, presentes e emergentes: requisitos para etnografias sobre a modernidade no final do século XX ao nível mundial. *Revista de Antropologia*, (34): 197-221. São Paulo, USP.
- Marcus, G. (1994). The modernist sensibility in recent ethnographic writing and the cinematic metaphor of montage. In L. Taylor (ed.), *Visualizing theory, selected essays from V.A.R. 1990-1994* (pp. 37-53). New York e London: Routledge.
- Marcus, G. & Cushman, D. (1982). Ethnographies as texts. *Annual Review of Anthropology*, (11): 25-69.
- Marcus, G. & Fischer, M. (1986). *Anthropology as cultural critique: an experimental moment in the human sciences*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mattos, C. (2010). Um filme de... Argumentos e estratégias para uma política do roteirista-autor. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado, PPGCC/Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Mead, M. (1975). Visual Anthropology in a discipline of words. In P. Hockings (org.), *Principles of visual anthropology* (pp. 3-10). The Hague: Mouton, publishers.

- Mead, M. & Bateson, G. (1942). *Balinese Character. A Photographic Analysis*, vol. 2. New York: Special Publications of New York Academy of Sciences.
- Mead, M. & Heyman, K. (1965). *Family*. New York: The Macmillan Company.
- Mead, M. & Heyman, K. (1975). *World Enough. Rethinking the Future*. Boston: Little, Brown & Cia.
- Mead, M. & MacGregor, F. (1951). *Growth and Culture. A Photographic Study of Balinese Childhood*. New York: Putnam.
- Mendonça, J. (2006). O uso da câmera nas pesquisas de campo de Margaret Mead. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 1(22): 57-73. UERJ/Rio de Janeiro.
- Mendonça, J. (2014). Pesquisa fotográfica e fílmica no Litoral Norte da Paraíba. In A. Ferraz & J. Mendonça (orgs.), *Antropologia visual: perspectivas de ensino e pesquisa* (pp. 439-470), (e-book). Brasília/DF: ABA. Disponível em: www.cchla.ufpb.br/ppga/?page_id=51
- Mendonça, J. (2016). Vozes e silêncios: apontamentos sobre reflexividade em Filmes Etnográficos. *GIS – Gesto, Imagem E Som – Revista De Antropologia*, 1(1). Disponível em: www.revistas.usp.br/gis/article/view/116356
- Mendonça, J. (2017) Acervos, memórias e antropologia visual: notas sobre a análise de imagens e edição no vídeo memórias retomadas. *Revista Maguaré*, 31(2): 61-95.
- Nicholls, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.
- Piault, M. (2007). Um cinema-espelho? Por uma realidade partilhada. In M. Grossi, et al. (orgs.), *Conferências e diálogos: saberes e práticas antropológicas* (pp. 205-210). Blumenau: Nova Letra.
- Rouch, J. (1975). The camera and man. In P. Hockings (ed.), *Principes of visual anthropology* (pp. 83-102). The Hague: Mouton Publishers.
- Rouch, J. (2000). O comentário improvisado “na imagem”: entrevista com Jean Rouch. In C. France (org.), *Do filme etnográfico à antropologia fílmica* (pp. 125-129). Campinas: Unicamp.
- Samain, E. (2004). *Balinese Character* (re)visitado. Uma introdução à obra visual de Gregory Bateson e Margaret Mead. In A. Alves, *Os Argonautas do Mangue* (pp. 15-72). Campinas: Unicamp/ Imprensa Oficial.
- Samain, E. (2005). Antropologia Visual e fotografia no Brasil: vinte anos e muitos mais. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 2(21): 115-132. UERJ/Rio de Janeiro.

- Segarra, J. (2015). *“Paz entre nós, guerra aos senhores!”: uma etnografia sobre o Bloco de Lutas pelo Transporte Público e a ocupação da Câmara de Vereadores de Porto Alegre*. Dissertação de Mestrado, PPGAS/UFRGS Porto Alegre.
- Souza, M. & Silva, T. (2018). *Potiguara: um povo de memórias*. João Pessoa: Trabalho de Conclusão de Curso, Comunicação em Mídias Digitais, Universidade Federal da Paraíba.
- Spivak, G. (2010). *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Stoller, P. (2005). A respeito de Rouch: reinterpretando a cultura colonial da África Ocidental. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 2(21): 97-112. UERJ/Rio de Janeiro.
- Trajano Filho, W. & Ribeiro, G. (orgs.) (2004). *O campo da antropologia no Brasil*. Rio de Janeiro: Contra Capa/ABA.
- Wagner, R. (2017). *A invenção das culturas*. São Paulo: Ubu.

Filmografia

Character formation in different cultures:

- A Balinese Family* (1951), de Margaret Mead e Gregory Bateson.
- Bathing Babies in Three Cultures* (1954), de Margaret Mead e Gregory Bateson.
- Childhood Rivalry in Bali and New Guinea* (1954), de M. Mead e Gregory Bateson.
- First Days in the Life of a New Guinea Baby* (1952), de M. Mead e Gregory Bateson.
- Karba's First Years* (1952), de Margaret Mead e Gregory Bateson.
- Trance and Dance in Bali* (1952), de Margaret Mead, Gregory Bateson e Jane Belo.
- Learning to Dance in Bali* (1978), de Margaret Mead, Gregory Bateson e Jane Belo.
- Jaguar* (1954/1967), de Jean Rouch.
- Margaret Mead: a portrait by a friend* (1977), de Jean Rouch.
- Margaret Mead's New Guinea Journal* (1969) de Margaret Mead e Craig Gilbert.
- Memórias retomadas* (2015), do Coletivo AVAEDOC, João Mendonça e Tamara Rodrigues.

Moi, un noir (1958), de Jean Rouch.

Morar na “casa do povo” (2016), de Josep Segarra.

Prèmiere film (1947/1991), de Jean Rouch.