

83

*As Conseqüências da Visão: Notas para
uma Sócio-Montagem Etnográfica*

Matias Godio
2006

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Reitor Lúcio José Botelho
Vice-Reitor Ariovaldo Bolzan

CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor Maria Juracy Filgueiras Toneli
Vice-Diretor Roselane Neckel
Chefe do Departamento de Antropologia Antonella M. Imperatriz Tassinari
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Oscar Calávia Sáez
Sub-Coordenador Sônia W. Maluf.

ANTROPOLOGIA EM PRIMEIRA MÃO

Editor Rafael José de Menezes Bastos

Comissão Editorial do PPGAS Carmen Sílvia Moraes Rial
Maria Amélia Schmidt Dickie
Oscar Calávia Sáez
Rafael José de Menezes Bastos

Conselho Editorial Alberto Groisman
Aldo Litaiff
Alicia Castells
Ana Luíza Carvalho da Rocha
Antonella M. Imperatriz Tassinari
Dennis Wayne Werner
Deise Lucy O. Montardo
Esther Jean Langdon
Ilka Boaventura Leite
Maria José Reis
Márnio Teixeira Pinto
Miriam Hartung
Miriam Pillar Grossi
Neusa Bloemer
Silvio Coelho dos Santos
Sônia Weidner Maluf

Solicita-se permuta/Exchange Desired

As posições expressas nos textos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Antropologia em Primeira Mão

2007

Antropologia em Primeira Mão é uma revista seriada editada pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Visa à publicação de artigos, ensaios, notas de pesquisa e resenhas, inéditos ou não, de autoria preferencialmente dos professores e estudantes de pós-graduação do PPGAS.

Univerisdade Federal de Santa Catarina
Centro de Ciências Humanas
Núcleo de Publicações de Periódicos
do CFH - Campus Universitário - Trindade
88040970 Florianópolis SC, Brasil
Fone: 37219457

Coordenadora do NUPPe

Carmen Rial

Secretaria do NUPPe

Luiz Carlos Cardoso e
Jane Mary Carpes Gonzaga

Editoração eletrônica

Jane Mary Carpes Gonzaga

Copyright

Todos os direitos reservados. Nenhum extrato desta revista poderá ser reproduzido, armazenado ou transmitido sob qualquer forma ou meio, eletrônico, mecânico, por fotocópia, por gravação ou outro, sem a autorização por escrito da comissão editorial.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise without the written permission of the publisher.

Catálogo na Publicação Daurecy Camilo CRB-14/416

Antropologia em primeira mão / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. —, n.1 (1995) — Florianópolis : UFSC / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, 1995 - v. ; 22cm

Irregular
ISSN 1677-7174

I. Antropologia – Periódicos. I. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social.

Toda correspondência deve ser dirigida à
Comissão Editorial do PPGAS
Departamento de Antropologia,
Centro de Filosofia e Humanas – CFH,
Universidade Federal de Santa Catarina,
88040-970, Florianópolis, SC, Brasil
fone: (0.XX.48) 3721 93.64 ou fone/fax (0.XX.48) 37219714
e-mail: ilha@cfh.ufsc.br www.antropologia.ufsc.br

As Conseqüências da Visão: Notas para uma Sócio-Montagem Etnográfica

Matias Godio¹

Quando elegi o conceito de “montagem” para pensar e organizar este artigo, não foi, ao menos conscientemente, por afinidade com o uso arbitrário de analogias que permitem conectar cinema e antropologia. Pareceu-me, isto sim, ser esta a melhor forma de traduzir a investigação que o origina: *uma etnografia audiovisual da “vida” e do trabalho dos pescadores de barco a motor da comunidade da Barra da Lagoa* (localizada no oeste da Ilha de Santa Catarina, Brasil). Nela busquei reconstruir os caminhos da experiência do trabalho de campo etnográfico, procurando fazer com que esta se transformasse, na medida do possível, em um *campo de ação política com o audiovisual como eixo reflexivo e teórico-metodológico*. Sem dúvida, as reflexões que seguem têm um justo acompanhamento das imagens que foram registradas e editadas durante quase oito meses de trabalho de campo. Deste trabalho nasceram quatro documentários: *Homens de mar e terra* (2003), *Caminhos da Comunidade* (2004), *Brasília* (2005) e *O Torneio* (2006). Todos foram apresentados para a comunidade (com a audiência de mais de 320 pessoas, considerando todas as apresentações) e ainda hoje circulam cópias em VHS e DVD pelas casas dos pescadores e moradores do local e alguns botecos. As mais de 50 horas de material bruto, registradas em mar e terra, durante esses meses, foram observadas, criticadas e reorientadas em questões de ordem técnica, como as de sentido (com o uso do *feedback público* das imagens), pela maioria dos participantes diretos da etnografia que tentaremos traduzir aqui.

¹ Mestre e Doutorando em Antropologia Social pelo PPGAS/UFSC, onde é membro do Núcleo de Antropologia Visual e Estudos da Imagem (NAVI). Contato: <matiasgodio@yahoo.com.ar>.

Tomemos como ponto de partida uma passagem do livro *“Le documentaire, un autre cinema”* (1995), em que seu autor, Guy Gauthier, recupera uma crítica feita pelo escritor italiano, Leonardo Sciascia, ao filme *A terra treme* (1948), de Luchino Visconti. A crítica do escritor italiano concentra-se no seguinte aspecto: Visconti teria cometido um “crime analítico” ao adaptar ao contexto da Itália de pós-guerra uma obra literária escrita por um aristocrata em 1853. O problema se resumia ao fato de Visconti tê-la “tirado” do seu contexto “original”. Mas a “manobra de Visconti” que Gauthier denuncia não se radica unicamente na descontextualização temporal que traz consigo uma *elipse de significação* de tal magnitude, senão também – e fundamentalmente – no fato de ele ter utilizado, como “intérpretes”, pescadores “verdadeiros”, em 1948. Impôs-se a estes a representação de um roteiro que, além de ser inadequado do ponto de vista sociológico (dada a distância de época), não teria sido recontextualizado adequadamente em uma de suas vírgulas (a ponto de ter mantido, nos diálogos, o dialeto local do século XIX). É evidente que Gauthier quer “levar mais água para seu moinho”. Além disso, no “moinho de Gauthier”, entre outras coisas, é separado o trigo bom do ruim. Vejamos.

O assunto parece grave, porque o “drama” dos pobres e explorados pescadores sicilianos, que é abordado pelo filme de Visconti, não somente estaria sendo tratado com figurações de “outro tempo”, mas também estaria “mascarando” o próprio tempo vivido por eles. Este “tempo mascarado” seria resultado de uma “manobra” que coloca palavras ditas por “outros” e com “outros sentidos” na boca de seres que têm “as suas próprias para dizer”. De alguma maneira, cala-os e censura-os, obscurecendo e rompendo uma unidade íntima que seria possível recuperar entre as palavras e os homens que as pronunciam. Uma “manobra” em nome do belo, da arte, do cinema e, no fim das contas, da “pura ficção”. Para o “moinho de Gauthier” – que é o de um cinema documentário “baziniano” concebido por uma série de condições na apreensão do real – este é o pior dos trigos. Parece real, faz-se passar por real, mas não é real.

O que Gauthier não vê – ou não quer ver – é que a “operação” de Visconti em *A terra treme* se realiza sobre outro plano e responde a outras necessidades, tão reais como as palavras que aqueles pescadores

sicilianos teriam para dizer ao documentarista que, por outro lado, “nunca chegou até eles”. Visconti desencadeia uma *operação de tradução* que trabalha diretamente sobre a passagem do tempo e os aspectos políticos que a compõem. Isto porque, como bem nos tem mostrado Gilles Deleuze (1989), o cinema é “um exercício de composição do mundo, uma montagem dos intervalos que o formam e o conectam com o pensamento, as emoções e a memória”. E o tempo, na imagem cinematográfica (sua duração inscrita em um plano), é, precisamente, sua principal matéria-prima. Justamente, é o tempo que surge em “*La chasse au lion à l’arc*” (1965), de Jean Rouch, conectando os olhos do leão moribundo, os do caçador e os nossos, num exercício de reconhecimento mútuo das emoções que nos compõem, e dando expressão a uma nova perspectiva de antropologia política da África pela imagem cinematográfica. São precisamente os intervalos do tempo e a memória o que colocamos em jogo quando invocamos a tradução como uma tarefa possível do olhar cinematográfico. O que Visconti nos propõe é que aqueles pescadores, no *presente* de 1948, falem sobre eles com palavras que porventura alguém imaginou no *passado* do século XIX e re-imprimiu para sempre através do “olhar cinematográfico”, a “máquina política” do *futuro*.

Deparamo-nos, aqui, então, com a questão política que Clifford Geertz – por certo, não com essas palavras – traz para esta reflexão no terreno do saber antropológico. Como afirma este autor, na parte final de “*Conocimiento local*” (1994), um livro dedicado, em grande parte, às indagações sobre os limites das ferramentas analógico-comparativas em uma perspectiva hermenêutica, “la cuestión es si los seres humanos, ya sea en Java o en Connecticut, continuarán siendo capaces a través del derecho, la antropología o cualquier otra cosa, de imaginar vidas ejemplares que puedan llevar a la práctica” (p.262). É claro que entre essas e outras coisas está o cinema e o que ele narra. É claro que haverá sempre também um tipo de cinema – ou um tipo de etnografia – que melhor traduz o real. Para Geertz, como para Visconti, a “*tradução*” – por intermédio da interpretação antropológica – consiste em expor, mediante nossas locuções, a lógica do “como dispor das coisas que têm (e são) os outros” (incluindo, evidentemente, nossas próprias locuções). Não poder pensar nessa manipulação implica também não pensar na política atravessando a antropologia e, sob pretexto de uma moral

do conhecimento, perder de vista que o trigo “ruim” tem uma vida tão real quanto o “bom”. Assim, o caso Visconti, que tanto incomodou o modelo “baziniano” de apreensão do real de Gauthier, não seria outra coisa para Geertz do que uma “tradução”. O diretor italiano, habilitado pela prática do *fictio* cinematográfico, levará, sem piedade, o mundo “vivido” dos pescadores “verdadeiros” a um cenário em que deverão enfrentar-se com as coisas tal como “deveriam ser”. Para Visconti, como um bom herdeiro da tradição gramsciana, o conhecimento, a arte e a ação política se confundem em uma área de indeterminação, misturam-se; em suma, “traduzem-se” por meio da imagem.

Ao colocar aqueles pescadores para contar uma história tal como ela “deveria ter acontecido” – advinda da leitura que Visconti faz do aristocrata escritor italiano –, o filme indaga justamente sobre o eixo central da tensão que vai constituir sempre o real. Quer dizer, sobre a distância que sempre tem de ser imaginada entre o que é e o que nos parece que deveria ser a “disposição das coisas”. Acreditamos que é o mesmo princípio de inadequação que inaugura, para Geertz, a possibilidade da comparação analógica e “verificação escura”, seja esta através das metáforas do jogo, do drama ou do texto. Poderíamos dizer que isto vale para o cinema, para a antropologia ou para “qualquer outra coisa” que os homens e as mulheres venham a fazer.

Vemos, assim, como certas argumentações como as de Gauthier ou Bazin, tendentes a classificar a pertinência e o rigor da narrativa audiovisual, ainda que resultem lógicas, às vezes parecem, no mínimo, arbitrárias. Luchino Visconti, um dos maiores cineastas do movimento neo-realista – especialmente aquele de *A terra treme* –, ficará banido do paraíso do conhecimento antropológico do “outro”, pelo fato de não cumprir com exigências de veracidade, pertinência e correspondência com “o real”. Assim, será projetado como “matéria-prima” de conhecimento para uma antropologia *das* estéticas ou *da* imagem audiovisual.

Além disso, vale a pena recordar que, como nos expõe Jacques Aumont (1995), a montagem dos planos registrados é uma peça fundamental no discurso que se constrói através da imagem cinematográfica. Em uma perspectiva basicamente técnica e ainda que certamente ampla, “a montagem é o princípio organizador de

elementos fílmicos visuais e sonoros, ou do agrupamento de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e organizando sua duração” (AUMONT, 1995: 62). Sinteticamente, implicará duas funções básicas. A primeira se volta para o filme como uma totalidade, isto é, em relação a sua capacidade narrativa. A segunda se volta para a relação específica que se estabelece no interior dos planos e que se relaciona com seu desenvolvimento expressivo. Ainda que ambas as funções sejam relativamente independentes no chamado *cine clássico* (cine da ação), para diretores como Eisenstein e Welles, por exemplo, a função narrativa aparecerá contida na formalização expressiva do quadro. Assim, no caso de Eisenstein, o choque (o conflito) de planos produz um “terceiro plano” no pensamento, que determina o discurso articulado ao todo do filme. Entretanto, em uma perspectiva similar, para Welles, a montagem de planos adquire independência no interior mesmo de um plano (mediante o uso da profundidade de campo ou do plano seqüência) constitutivo da função narrativa do filme. Basicamente, na primeira de suas funções, a montagem deve estabelecer uma relação com um roteiro, com um relato, seja este dos pescadores sicilianos ou do nosso autor italiano, e se conectar com a memória e com a composição de um tempo e um lugar imaginados como conscientes. Em sua outra função, o quadro “montado” busca ser uma sentença indireta que possa conectar o olhar com as formas dessa memória e os circuitos emocionais que a circundam.

É possível, portanto, se pensar – e se trata só de uma hipótese – que tal fenômeno reflexivo, implícito na narrativa como totalidade, e no efeito de “subtração” interna dos intervalos imagéticos, alimentado, por sua vez, pela consciência da indiscernibilidade do “mundo-cristal” (materializado na lente da câmera), não é outra coisa do que *a forma pela qual o real e o ficcional se diferenciam em relação com estratégias referentes à especificidade do sentido dado ao operar sobre os sujeitos que são objeto dessa reflexividade*. Isto porque, se para Vertov e Flaherty, pais fundadores do cinema etnográfico-documental, tal reflexividade se encontra “na” relação da câmera com o mundo, com aquilo que é filmado e seus corpos, para Eisenstein e Griffith, uma imagem “pura” é a que estabelece uma relação “reflexiva” com o espectador e sua identidade coletiva inconsciente. Em definitivo, real e ficcional encontram-se num mesmo plano e numa mesma

dimensão reflexiva, sendo, portanto, o impulso político de uma negatividade presente e implícita no funcionamento cinematográfico. Quer dizer, o de ser a experiência de “subtrair, cortar, tirar da realidade o que entra no filme, não deixar que tudo entre, fazer duvidar tanto daquilo que entra quanto daquilo que não entra; numa palavra, separar, cortar, rachar o mundo (Deleuze) com o filme” (COMOLLI, 2002: 205).

Montagem cinematográfica e memória compartilham, de certo modo, o mesmo estatuto e as mesmas operações cognitivas. Encontram-se, aqui, inevitavelmente, para encenar visibilidades e sentidos ao mundo, ou melhor, para *fazer entrar o mundo no território do que vemos* (do visível).

Trata-se, pois, de pensar até que ponto a *exigência documentária* antecede tanto ao cinema do real quanto ao do ficcional, devido ao fato de que nela há uma “implosão” da consciência cinematográfica sobre si própria, que lhe impõe a procura de formas e conceituações acerca de seus processos narrativos e expressivos de apreensão do real, em que se misturam descrições, preocupações sociais, políticas, estéticas. Nas palavras de Comolli (2002), a “cinematografia fornece a prova de que, em cada um, há um saber inconsciente do olhar do outro, e de que esse saber é manifestado numa tomada de posição; e também porque suscita e solicita essa posição, porque a registra, porque inscreve sua marca. Porque o sujeito filmado, infalivelmente, identifica o olho preto e redondo da câmera como um olhar materializado. A partir de um saber inconsciente, porém seguro, o sujeito sabe que ser filmado significa se expor perante o outro” (p. 135).

Encontramo-nos, então – até o próprio cinegrafista – de tal maneira incluídos nesse olhar “dos outros” (que inclui, aliás, as coisas) que, quando nos é devolvido o nosso olhar, ficamos obrigados a recebê-lo carregado e modificado por esse “outro”. Há, no olhar, uma dimensão reflexiva – uma *re-visão*, uma *re-petição* do mundo sobre os homens – que é permitida e efetuada pelo audiovisual. A câmera torna-se, pois, visível para aquele que é filmado, e um olhar (ou vários) é inscrito no campo visual do observador-cineasta, um olhar que, irrefreavelmente, se vira sobre ele. Assim, a utilização dos meios audiovisuais na etnografia não deve ser considerada como elemento problemático para a construção de saber teórico, mas como dimensão que participa do método, uma vez que proporciona uma

enorme *visibilidade* à tarefa de “explicitar” e “imprimir” eticamente a sempre difícil empresa da etnografia.

A observação participante, tal qual é metodologicamente concebida pela etnografia, fica instalada, de forma paradigmática, nesta *visibilidade* da câmera, embora se efetue e se faça presente simultaneamente na natureza do exercício fílmico-documentário. E o faz de tal maneira que o “olho” do objeto filmado se torna – consciente ou inconscientemente – sujeito do olhar da própria câmera que pousa em ambos, instalando assim, de maneira fundadora, a ambivalência entre ficcional e real. A separação posterior entre ambos os tipos discursivos parece mais uma exigência do modelo científico. Daí que, no universo do cinema, a denotação de um campo social – essencial também para a prática etnográfica – é, antes de tudo, uma questão de enquadramento expressivo, ou seja, de *campo visual e sonoro*, e menos uma questão de rigor analítico e argumentativo presente na ciência.

O que chamamos *sócio-montagem*, nesta perspectiva, é o *ritmo social* desse campo visual, dado à imagem a ser comunicada, que começa, inclusive, “antes” mesmo que o objeto observado seja registrado no “celulóide” ou na “fita”. Aqui emerge, em parte, o nosso argumento em favor do conhecimento antropológico *pela* imagem e da experiência audiovisual como um *campo* político que é visualmente ali construído. Tal campo exprime uma “subtração local” específica e a projeta como uma reflexão da política, como fenômeno total e globalizante do ato de conhecer.

Mesmo reconhecendo as condições que o documentário deve respeitar para ser etnográfico com legitimidade para a reflexão antropológica e, inclusive, não duvidando de que as premissas “fundadoras” de um trabalho desta natureza são: a) ausência de atores profissionais em papéis de representação; b) utilização de cenários naturais, e c) inexistência de roteiro (ASH, 1996; GAUTHIER, 1995), parece exequível confrontar esses pressupostos com a experiência audiovisual. Fazemos referência à maneira pela qual estes três níveis de validade, particularmente através da visibilidade que é dada pela câmera ao observador, sofrem *transformações de caráter* no seu próprio desenvolvimento. É por isso que podemos falar de um exercício de fabulação por meio do qual as personagens (mais ou menos protagonistas da sócio-montagem)

produzem *performances*, locais que viram *locações* e, por último, através da nova relação e da “mudança de natureza” que se estabelece entre os dois níveis anteriores, a câmera – e com ela o etnógrafo-cineasta – vai desenvolvendo novas posições, perspectivas e novos discursos, adquirindo certo senso de *previsibilidade textual* de cenários possíveis.

Isto é o que os antropólogos-cineastas têm experimentado, através da dialética entre a *mise en scène* e a auto-*mise en scène*, como paradigma da relação reflexiva travada na elaboração de um “filme de pesquisa” (DE FRANCE, 1998). Ou seja, por um lado, há a *mise en scène* do cineasta que constrói um sistema de observação e de apresentação das imagens; pelo outro, uma auto-*mise en scène* que vem do *habitus* e passa pelo corpo, pelas palavras e pelos gestos dos sujeitos filmados, exigindo deles o ajustamento à operação cinematográfica.

Estamos claramente falando do chamado “terceiro movimento vertoviano”: o da *montagem durante a filmagem*. Trata-se de uma operação metodológico-antropológica no interior da experiência fílmica, que pressupõe a idéia de que há uma *construção social do espaço de filmagem que se transforma numa cumplicidade dos sujeitos com esse espaço*. Esta operação permite a contextualização do fato social e outorga sentido à exploração, à descrição e à interpretação. Esta construção social do espaço no tempo é um tipo de *montagem social* ou uma sócio-*mise en scène* que se transforma em produtor da realidade abordada pelo documentário, porque age de forma a construir uma “terceiridade”, quer dizer, uma “*mise en tertius*” sobre a imagem. O índice, o contexto, é o que faz possível o aparecimento de uma dimensão simbólica que introduz a potência política de um espectador que se torna presença da cena “tridimensional” construída pela re-contextualização imposta pela sala cinematográfica. De alguma maneira, estamos entrando em conflito com um discurso “integrista” como metáfora da montagem. Estamos mais perto de pensar junto a Bakhtin (1992) a dimensão ideológica do discurso, quer dizer o *signo* ideológico produzido no diálogo e que remete a um terceiro que desmascara a contradição e o conflito. Neste sentido, coincide com a idéia da hegemonia alternativa gramsciana, ou seja, com uma terceira voz que, em lugar de ocultar a tensão, deve ser capaz de revê-la e organizá-la (MANCUSO, 2005: 87-90).

Por exemplo, *Cocorico, monsieur Poulet* (1974), uma das obras-primas do cinema documentário de Jean Rouch, relata as peripécias de três amigos viajantes que percorrem a África à procura dos caminhos que conduzem à “fonte” de frangos, com o objetivo de comprar e comercializar na cidade. O filme torna-se, ao mesmo tempo, o relato da história dinâmica dessa cultura através dos seus protagonistas e a reflexão de uma consciência irônica acerca de como o antropólogo constrói seus “objetos míticos”. Com singular perspectiva crítica, as personagens – viajando no desengonçado Citroën 2CV junto da câmera de Rouch – são a metáfora performática de uma historicidade que já não pode ser vista estaticamente pelo antropólogo. Como diz Gilles Deleuze (1987) em relação ao cinema de Rouch, “a personagem deixou de ser real ou fictícia porque deixou de ser vista objetivamente, é uma personagem que atravessa passagens e fronteiras porque se dedica a inventar como personagem real, tornando-se tanto mais real quanto mais inventou” (p.204). Daí surge a importância da participação dos sujeitos na construção do relato filmico. O uso do *feedback* não é, aqui, somente um meio para exprimir a fala nativa em um plano da auto-percepção, mas também um instrumento para interpretar o mundo como totalidade emocional. Com Jean Rouch, cresce a potência dessa dupla visibilidade de – e sobre – a câmera (o olho), que é axiomática a seu emprego, mas muitas vezes impedida, confundida, anulada e apagada pelo próprio gesto do etnógrafo. É um engajamento que supõe uma “retirada estética”, em que filmar se torna cada vez mais uma “compreensão partilhada”, aberta para os componentes lúdicos da criação, além de deixar as personagens (suas auto-*mise en scène*) se desdobrarem no tempo e no espaço para *precisar-se, compreender-se*.

Neste processo, aquele que é filmado vem ao encontro do filme com seu *habitus* portado como uma vestimenta, com “essa trama de gestos sufocados, de reflexos adquiridos, de posturas assimiladas a ponto de se tornarem inconscientes, e, dependendo do campo em que ele intervém (família, escola, trabalho), fazendo ele se encontrar como que comprometido e surpreendido nas *mise en scène* requeridas por esses campos” (COMOLLI: 138). Ou seja, ele é produtor da realidade à medida que o procedimento imagético extrai desse campo o “pensável”, como potência constitutiva do universo do possível.

É evidente, no entanto, que a “fusão de perspectivas” e o exercício dialógico, particularmente facilitado pelo uso do *feedback público*, não devem ser confundidos com a ilusão de que “os interesses” mobilizadores e os objetivos da construção compartilhada da imagem são fenômenos idênticos. Antes, devemos pensar que se trata de uma confrontação – a mais direta e honesta possível – das significações que sempre se abrem na empresa antropológico-etnográfica. Isto não quer dizer que o ceticismo (muitas vezes, também, objetivista) deva se impor sobre a utopia política. Pelo contrário, essa utopia – que parte da premissa de que “não há senão conhecimento partilhado” – deve operar efetivamente na construção social da experiência audiovisual, mas tomando cuidado para não apagar o olhar do outro. É necessário trabalhar pisando no chão da farpada pergunta do “para quê?” o intercâmbio de ferramentas que estamos efetuando. Devemos assegurar-nos de que aquelas que carregamos cheguem aos sujeitos (não como empréstimo), não pelo fato de serem melhores, mas simplesmente porque elas fazem parte daquilo que somos (politicamente falando).

Justamente, quando Gilles Deleuze e Félix Guattari fazem sua crítica da psicanálise em *Mil Platôs* (1980), não se trata apenas de enunciados edipianos, já que estes têm, pelo menos, uma existência como enunciados de ordem coletiva. Aquilo que é posto em causa é, basicamente, o assunto dos critérios, pelos quais o paciente é colocado em uma situação dialógica sem estar de posse das ferramentas necessárias para falar no seu próprio nome e é obrigado a construir-se em nome de uma individualidade que nunca teve existência, nem sequer na teoria. Portanto, tudo estará falseado desde o início, pois o “Homem dos Lobos” jamais poderá falar. Em vão luta por falar dos lobos, por gritar como um lobo, mas Freud não escuta e responde: “é papai”. Isto, dizem os autores, é o que a psicanálise faz: “[...] no preciso instante em que é persuadido o sujeito que vai proferir seus enunciados mais individuais, priva-o de todas as condições de enunciação” (p. 43-44). Casualmente, Bakhtin faz uma crítica semelhante a este modelo de diálogo, por eliminar (não explicitar) o fenômeno “refratário” de todo diálogo.

A este respeito, certamente a *sócio-montagem* resultante da dinâmica dialógica, assim entendida, assemelha-se ao texto cultural tal como é desenhado por Clifford Geertz. No entanto, a inscrição visível das

condições em que se realiza o ato dialógico, em particular a visibilidade da “manipulação” em que emerge como narrativa concreta, dá ênfase no que Bakhtin (1997) considerava uma de suas principais qualidades: *risco e assimetria*. Bakhtin vê esse resultante como uma memória textual (coletiva) que se realiza por meio de uma luta de paradigmas, e não como uma simples acumulação de sentenças e ordens da linguagem. Sendo simultaneamente sincrônico e diacrônico, é impossível prever o resultante do diálogo, porque não está dirigido para um fim ou objetivo irreversível. Ao contrário, ele “está habitado tanto por elementos heterogêneos, coexistentes e co-presentes como por elementos homogêneos e resistentes” (MANCUSO, 2005: 36-37). O relato de Dominique Gallois e Vincent Carelli (1995) sobre a experiência do projeto “Vídeo nas aldeias”, desenvolvido no Brasil, permite-nos ver mais claramente esta perspectiva, já que o uso do audiovisual – transmitido como método discursivo para grupos indígenas – não apenas se transforma num veículo de auto-afirmação cultural e num meio objetivo de produção econômica para estas comunidades, mas também possibilita a experiência prática, situa os sujeitos participantes na tarefa de re-significar ativamente sua resistência (que não é a mesma coisa que a de “conservar”) perante a tendência homogeneizadora imposta pelo poder midiático hegemônico de circulação da informação. O audiovisual também faz esses sujeitos entrarem em “comunicação” e tensão com o surgimento emancipatório de comunidades transculturais alternativas (SHOHAT & STAM, 1995).

Exercendo uma crítica sobre qualquer princípio funcional, pretensão de verdade ou realismo descritivo, é possível darmos um passo nessa direção e perguntarmo-nos acerca das condições de enunciação em que um discurso é produzido e qual o objetivo. E, à medida que pudermos conhecer os meios expressivos do discurso cinematográfico, alcançaremos um conjunto de níveis que trabalham sobre os “ritmos móveis” da vida. Algo que, sem dúvida, tem sido feito com grande sabedoria na trajetória do cinema, e que permite perguntarmo-nos sobre o valor que, para o conhecimento, possuem filmes como *Festa em Família* (1998) ou *Dogville* (2003), excelentes “manuais” que nos aproximam de uma verdadeira psicologia da violência, do poder e da tradição. Estas obras, produzidas pelo movimento de cineastas norte-europeus do *Dogma 95*, partem justamente da necessidade de se estabelecer uma nova relação entre

os instrumentos técnicos (e, portanto, econômicos) e os recursos metodológicos (estéticos). E aquilo que puseram em jogo é a capacidade de se transformar, efetivamente, em um meio expressivo e comunicativo capaz de agir ao mesmo tempo como ação política, estética e de conhecimento (restabelecendo os vínculos reflexivos entre estas dimensões). Para esta concepção do cinema, a *ação política* origina-se na simplificação e democratização da sua própria prática de “acesso” aos meios de produção visual; a *ação estética* se introduz, desnaturalizando um suposto “saber” expressivo; e, por último, a *ação cognitiva* se liberta através da desconstrução do trabalho interpretativo dos atores (e do diretor) como meio instrumental/introspectivo, os quais são convocados para participar da obra como fato social produzido coletivamente (e sem roteiro pré-definido).

Esta é também a perspectiva do maravilhoso filme *Através das oliveiras* (1999), do diretor iraniano Kiarostami. Nele, a história gira em torno da relação entre um rapaz e uma garota, numa aldeia do Irã. O jovem diz a ela que pretende desposá-la, mas ela o rejeita uma e outra vez com absoluto desprezo e indiferença. Ambos moram “realmente” na aldeia. Sem resultados satisfatórios, a cena se repete várias vezes na casa da jovem, quando ele vai pedi-la em casamento, diante do olhar frustrado da equipe de filmagem que não consegue que “representem” a cena tal qual tinha sido pensada (sua “*mise en scène*”). Kiarostami mostra, assim, como o filme vai operando sobre essas vidas e como elas operam sobre o filme assinalando essas “zonas de contaminação entre o real e o ficcional” das quais fala Comolli). Depois de várias tentativas frustradas de realizar “corretamente” a cena, enquanto o diretor e o rapaz viajavam numa caminhonete (que responde já à auto-*mise en scène*), surge uma conversa reveladora entre os dois: “Por que escolheste uma garota que não podes ter? Ela assiste à Universidade e tu és pobre e analfabeto, nem sequer és proprietário de uma casa para poder casar”, diz o diretor. A resposta do rapaz é, ao mesmo tempo, uma pergunta que se volta implacavelmente sobre o próprio filme: “Então, de que maneira é possível, pois, mudar meu mundo e o dos meus filhos por um futuro melhor?”.

Durante a minha pesquisa, tentei pensar, através de uma etnografia visual intensiva, o presente local dos pescadores “artesanais” da Barra da Lagoa como *rizomas* de sociabilidade –

cultural, organizacional, econômico, político – que vinculam esta atividade aos modos da sua “produção cultural” específica. Inclusive ampliou-se este conceito para o universo das imagens que iam sendo geradas (e geridas). Este “giro semântico”, como remarcam Marcus e Fischer (2000), requer uma “teoria articuladora” que reconheça que “a construção social de sentidos e símbolos não é só uma questão de interesse político e econômico, mas também o contrário: [já que] as preocupações econômicas e políticas se referem intrinsecamente a conflitos quanto aos sentidos e símbolos” (p.135). Do ponto de vista metodológico, procurei uma *experimentação* do uso etnográfico do *audiovisual*. É difícil, entretanto, pensar o exercício realizado em uma perspectiva intersubjetiva exclusivamente orientada para construir uma relação “face a face” entre as partes desta pesquisa. A “dificuldade” para elaborar um laço transparente entre o sujeito pesquisador e os sujeitos pesquisados tem sido a causa – por erro, virtude ou omissão – da utilização da câmera como um “cristal” que “deforma” o mundo vivido por ambas as “partes”, e colocou o peso da experiência etnográfica na *projeção-refração* das imagens como uma necessidade de ordem comunitária. E, portanto, é a apresentação pública das imagens que se voltou quase sempre sobre os roteiros, organizando-os “nomadicamente”.

Assim, sendo a reflexividade de que temos falado o eixo desta *antropologia compartilhada*, somente se conseguiu voltar esta dimensão de maneira fragmentada e, às vezes, despersonalizada, para a pesquisa concreta, através de comentários indiretos, manifestações afetivas e alguns atos concretos que mobilizaram a dinâmica da autoridade. Um dado significativo deste último aspecto que ainda não tinha sido desenvolvido no relato etnográfico é o fato de que foram os *outsiders* os que ajudaram a vencer a resistência de certos personagens com poder na comunidade, a ceder um espaço físico significativo para a apresentação dos filmes – primeiro, a Capela, e depois, o Centro Comunitário. Deste modo, sentenças, opiniões, performances, voltaram para com a câmera na mão – ligada ou não –, numa manifestação mais próxima da trajetória para a construção de um roteiro de pesquisa do que para a obtenção sistemática de dados “reveladores”. Ainda quando a reflexividade perde seu eixo intersubjetivo, volta-se para uma experiência audiovisual “direta” porque toma como objetivo comum do conhecimento o processo

vital em que a interação pretende ser efetiva. Torna-se, assim, o território do cotidiano, o lugar das “cenas”, em que essa reflexividade adquire sentido de realidade, pois emerge uma “urgência” na apresentação pública. Ao construir um laço entre o corpo e a palavra, “nenhum código de representação, nenhuma convenção de jogo pode absorver completamente e reduzir o corpo do outro filmado que me é dado a ver e a palavra desse corpo que me é dada simultaneamente a escutar, na medida em que esta palavra e esse corpo estão ligados a tal indivíduo, são as formas de existência de tal sujeito – e de nenhum outro”. Assim, “o cinema documentário concretiza, materializa, *particulariza* ao extremo” e formula uma relação entre a personagem e o espectador “que escapa à dominação dos modelos” e constrói uma alteridade indivisível, da qual “não se pode dispor” (COMOLLI, 2002:123).

De forma específica, com o uso do *feedback coletivo* realizado em ambas as apresentações, procurei estabelecer condições para uma *reflexão crítica* das questões que foram aparecendo nesta que foi como uma grande *entrevista aberta comunitária*. Fiz minha interpretação da conhecida metodologia de *operações de ruptura*, desenvolvida por Harold Garfinkel (1962), e adaptei à antropologia audiovisual suas estratégias, as quais também este autor chamou de “método documental interpretativo”. Seguindo esta metodologia, tentou-se colocar os sujeitos envolvidos na pesquisa em situações “fora de contexto” (ou seja, *fora de campo*), com o objetivo de produzir a interpretação da ação (em nosso caso, também do *tempo*). Isto porque, assim como em qualquer outra ordem cultural e social, no mundo vivido dos pescadores, os conflitos, as desavenças, a ameaça entrópica, as lembranças contraditórias, as personagens de vida dupla e as resistências são parte do seu relato e de um “simulacro do real” que, por meio da imagem, temos deslocado ao território do “dever ser”.

Acredito que, através da metodologia empregada, conceitos tradicionais da literatura sobre a pesca, como: “segredo”, “hierarquia”, “orgulho”, “competência”, “cooperação” e outros, puderam ser re-significados e recolocados “em movimento” (em contexto) sobre *o tempo e o espaço do real atuado*. *Segredar, hierarquizar, orgulhar-se, competir, cooperar* têm se transformado em “ações” um tanto menos exóticas. Por exemplo, a idéia de “fracasso”, explicada por Simone Maldonado (1999), usando a própria palavra nativa como

um fenômeno que guarda certos componentes “mágicos” de “fatos inexplicáveis encadeados”, tomou uma outra visibilidade para meus informantes através do uso do *feedback*. Assistindo às imagens de nossas últimas saídas para a pesca da anchova, um deles diz: “*Nós vamos quando todos voltam, nós saímos quando ninguém sai, se trabalharmos melhor, vamos ter nosso golpe de sorte. O Beco sabe muito disso*”. O uso da imagem permitiu, aqui, observar um “plus” de sentido menos exótico na auto-interpretação da noção de *fracasso* no universo da pesca. Poderíamos dizer, seguindo esta linha de argumentação, que através do real no cinema foi possível ter acesso a dois “fora de campo”: por um lado, aquele que estava presente na constituição objetiva do quadro da cena (“nós vamos, todos voltam”); e por outro, aquele que exprimia uma realidade “lá fora” ao interior mesmo do quadro (“o Beco sabe”), desenhando, de algum modo, uma *linha de roteiro* específica (onde devíamos procurar essa categoria).

Marx afirmou, na sua *Ideologia Alemã*, que “devemos abandonar o pensamento para que a vida possa ser pensada”. Glosso livremente Marx porque considero esta frase uma figura que prenunciava como uma das suas problemáticas centrais o que nós consideramos hoje como fonte da prática etnográfica. Considero o emprego dos instrumentos audiovisuais – suas técnicas e estratégias de construção discursiva – uma prática enriquecedora na experimentação da tensão característica da empresa etnográfica. Consiste na distância que mantemos entre a percepção sensível do mundo que nos rodeia no campo e as formas como o registramos para transformá-lo em dados antropologicamente valiosos. Essa tensão é que, muitas vezes – primeiro, durante o registro de nossas observações de campo em diários e cadernos; depois, nas nossas teses e dissertações –, nos faz sentir que a vida termina ali onde começa a etnografia. Essa tensão é, em síntese, a requerida pela nossa prática e se refere a um exercício de tradução e experimentação política que ela convoca.

Para Gramsci, que entendia com clareza o interesse político do ato de “conhecer”, os conceitos de “vanguarda política” e de “intelectual coletivo” não eram mais do que a criação de um corpo de dirigentes e militantes capazes de reler as idéias transformadoras que os trabalhadores e os grupos populares elaboravam espontaneamente através da sua experiência no trabalho, na vida

familiar, nas associações de ação comunitária, na vida política em geral. A releitura política destas idéias surgidas da experiência coletiva só tinha sentido se gerassem transformações no interior desses territórios simbólicos em que se desenvolviam. Pois é aí, na relação entre suas determinações específicas (divisão técnica, divisão social, hierarquias) e as experiências coletivas, que é possível entender o “caráter vital” da produção, dos bens, do consumo e do trabalho na atividade pesqueira, ou qualquer campo vital equivalente. Torna-se interessante advertir de que maneira a idéia de democracia, para Gramsci, nos faz retroceder ao conceito de sociabilidade como “ordem negociada”. Longe do simbólico construir uma “superestrutura” do sistema capitalista, é um campo político que resulta de uma negociação que é intrínseca à dinâmica da luta de classes, grupos, identidades e, portanto, de paradigmas que discutem sempre as relações possíveis entre conhecimento, arte e ação política.

Em definitivo, durante o processo do que chamamos de *montagem social* ou *sócio-montagem* parcialmente associado à experiência de pesquisa com o grupo de pescadores de barco a motor da Barra da Lagoa, nós, os participantes, temos “jogado o jogo” de elaborar estratégias para articular o mundo da vida e o mundo da cena – que inclui os discursos dos “nativos” e do “antropólogo” – com a finalidade de nos aproximar de um universo ali imaginado por ambos. Uma encenação “ideal” dos elementos que compõem esses mundos particulares, a qual, ao jogar com o fogo das práticas e das teorias, também corria o risco de malhar nas redes de uma suposta harmonia utópica. Uma harmonia que, usada como ponto de referência, nos devolveria, em contrapartida, a reposição do arcaico e do estático que caracteriza o inconsciente de muitas perspectivas que tratam com estes grupos de trabalhadores.

Bibliografia

- AUMONT, Jacques e outros. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 1995.
- BAKHTIN, Michail (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza.
- (1997). *Hacia una filosofía del acto ético*. Barcelona: Anthropos.
- BAZIN, André (1991). *O cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- COMOLLI, Jean-Louis (2002). *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires: Simurg/Fadu.
- DE FRANCE, Claudine (1998). *Cinema e Antropologia*. São Paulo: Editora Unicamp.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1980). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Pre-Textos.
- DELEUZE, Gilles (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine II*. Barcelona: Paidós.
- ECKERT, C., ROCHA, A.L. (2002). “Etnografia de rua e câmera na mão”. Campinas: *Revista Studium*, n. 8, p. 1-10.
- GALLOIS, Dominique, CARELLI, Vincent (1995). “Vídeo e diálogo cultural – Experiência do Projeto Vídeo nas Aldeias”. In: *Horizontes Antropológicos*, Ano 1, n. 2.
- GARFINKEL, Harold (1962). “Common sense Knowledge of Social Structures: The Documentary Method of Interpretation in Lay and Professional Fact-Finding”. In: Garfinkel, H. *Theories of the mind*. Nova York: Free Press. p. 76-103.
- GAUTHIER, Guy (1995). *Le documentaire, un autre cinéma*. Paris: Nathan.
- GEERTZ, Clifford (1994). *El conocimiento local*. Barcelona: Paidós.
- MALDONADO, Simone (1994). *Mestres y Mares*. São Paulo: Annablume.

MANCUSO, Hugo (2005). *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*. Buenos Aires: Paidós.

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

PIAULT, Marc Henri (2000). *Anthropologie et cinéma*. Paris: Nathan.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. (1995). "From imperial family to the transnational imaginary: media spectatorship in the age of globalization". In: Wilson, R. and Dissanayake, W. *Global/Local*. London: Duke University Press. p. 145-170.

ANTROPOLOGIA EM PRIMEIRA MÃO

Títulos publicados

1. MENEZES BASTOS, Rafael José de. A Origem do Samba como Invenção do Brasil: Sobre o “Feitio de Oracão “ de Vadico e Noel Rosa (Por que as Canções Têm Musica?), 1995.
2. MENEZES BASTOS, Rafael José de e Hermenegildo José deMenezes Bastos. A Festa da Jaguatirica: Primeiro e Sétimo Cantos - Introdução, Transcrições, Traduções e Comentários, 1995.
3. WERNER Dennis. Policiais Militares Frente aos Meninos de Rua, 1995.
4. WERNER Dennis. A Ecologia Cultural de Julian Steward e seus desdobramentos, 1995.
5. GROSSI Miriam Pillar. Mapeamento de Grupos e Instituições de Mulheres/de Gênero/Feministas no Brasil, 1995.
6. GROSSI Mirian Pillar. Gênero, Violência e Sofrimento - Coletânea, Segunda Edição 1995.
7. RIAL Carmen Sílvia. Os Charms dos Fast-Foods e a Globalização Cultural, 1995.
8. RIAL Carmen Sílvia. Japonês Está para TV Assim como Mulato para Cerveja: Imagens da Publicidade no Brasil, 1995.
9. LAGROU, Elsje Maria. Compulsão Visual: Desenhos e Imagens nas Culturas da Amazônia Ocidental, 1995.
10. SANTOS, Sílvio Coelho dos. Lideranças Indígenas e Indigenismo Oficial no Sul do Brasil, 1996.
11. LANGDON, E Jean. Performance e Preocupações Pós-Modernas em Antropologia 1996.
12. LANGDON, E. Jean. A Doença como Experiência: A Construção da Doença e seu Desafio para a Prática Médica, 1996.

13. MENEZES BASTOS, Rafael José de. *Antropologia como Crítica Cultural e como Crítica a Esta: Dois Momentos Extremos de Exercício da Ética Antropológica (Entre Índios e Ilhéus)*, 1996.
14. MENEZES BASTOS, Rafael José de. *Musicalidade e Ambientalismo: Ensaio sobre o Encontro Raoni-Sting*, 1996.
15. WERNER Dennis. *Laços Sociais e Bem Estar entre Prostitutas Femininas e Travestis em Florianópolis*, 1996.
16. WERNER, Dennis. *Ausência de Figuras Paternas e Delinquência*, 1996.
17. RIAL Carmen Silvia. *Rumores sobre Alimentos: O Caso dos Fast-Foods*, 1996.
18. SÁEZ, Oscar Calavia. *Historiadores Selvagens: Algumas Reflexões sobre História e Etnologia*, 1996.
19. RIFIOTIS, Theophilos. *Nos campos da Violência: Diferença e Positividade*, 1997.
20. Haverroth, Moacir. *Etnobotânica: Uma Revisão Teórica*. 1997.
21. Piedade, Acácio Tadeu de C. *Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades*, 1997
22. BARCELOS NETO, Aristóteles. *De Etnografias e Coleções Museológicas. Hipóteses sobre o Grafismo Xinguano*, 1997
23. DICKIE, Maria Amélia Schmidt. *O Milenarismo Mucker Revisitado*, 1998
24. GROSSI, Míriam Pillar. *Identidade de Gênero e Sexualidade*, 1998
25. CALAVIA SÁEZ, Oscar. *Campo Religioso e Grupos Indígenas no Brasil*, 1998
26. GROSSI, Míriam Pillar. *Direitos Humanos, Feminismo e Lutas contra a Impunidade*. 1998
27. MENEZES BASTOS, Rafael José de. *Ritual, História e Política no Alto-Xingu: Observação a partir dos Kamayurá e da Festa da Jaguatirica (Yawari)*, 1998
28. Grossi, Míriam Pillar. *Feministas Históricas e Novas Feministas no Brasil*, 1998.

29. MENEZES Bastos, Rafael José de. *Músicas Latino-Americanas, Hoje: Musicalidade e Novas Fronteiras*, 1998.
30. RIFIOTIS, Theophilos. *Violência e Cultura no Projeto de René Girard*, 1998.
31. HELM, Cecília Maria Vieira. *Os Indígenas da Bacia do Rio Tibagi e os Projetos Hidrelétricos*, 1998.
32. MENEZES BASTOS, Rafael José de. *Apùap World Hearing: A Note on the Kamayurá Phono-Auditory System and on the Anthropological Concept of Culture*, 1998.
33. SAÉZ, Oscar Calavia. *À procura do Ritual. As Festas Yaminawa no Alto Rio Acre*, 1998.
34. MENEZES BASTOS, Rafael José de & PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo: *Sopros da Amazônia: Ensaio-Resenha sobre as Músicas das Sociedades Tupi-Guarani*, 1999.
35. DICKIE, Maria Amélia Schmidt. *Milenarismo em Contexto Significativo: os Mucker como Sujeitos*, 1999.
36. PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Flautas e Trompetes Sagrados do Noroeste Amazônico: Sobre a Música do Jurupari*, 1999.
37. LANGDON, Esther Jean. *Saúde, Saberes e Ética – Três Conferências sobre Antropologia da Saúde*, 1999.
38. CASTELLS, Alicia Norma Gonzáles de. *Vida Cotidiana sob a Lente do Pesquisador: O valor Heurístico da Imagem*, 1999.
39. TASSINARI, Antonella Maria Imperatriz. *Os povos Indígenas do Oiapoque: Produção de Diferenças em Contexto Interétnico e de Políticas Públicas*, 1999.
40. MENEZES BASTOS, Rafael José de. *Brazilian Popular Music: An Anthropological Introduction (Part I)*, 2000.
41. LANGDON, Esther Jean. *Saúde e Povos Indígenas: Os Desafios na Virada do Século*, 2000.

42. RIAL, Carmen Silvia Moraes e GROSSI, Miriam Pillar. *Vivendo em Paris: Velhos e Pequenos Espaços numa Metrópole*, 2000.
43. TASSINARI, Antonella M. I. *Missões Jesuíticas na Região do Rio Oiapoque*, 2000.
44. MENEZES BASTOS, Rafael José de. *Authenticity and Divertissement: Phonography, American Ethnomusicology and the Market of Ethnic Music in the United States of America*, 2001.
45. RIFIOTIS, Theophilos. *Les Médias et les Violences: Points de Repères sur la “Réception”*, 2001.
46. GROSSI, Miriam Pillar e RIAL, Carmen Silvia de Moraes. *Urban Fear in Brazil: From the Favelas to the Truman Show*, 2001.
47. CASTELS, Alicia Norma Gonzáles de. *O Estudo do Espaço na Perspectiva Interdisciplinar*, 2001.
48. RIAL, Carmen Silvia de Moraes. 1. *Contatos Fotográficos*. 2. *Manezinho, de ofensa a troféu*, 2001.
49. RIAL, Carmen Silvia de Moraes. *Racial and Ethnic Stereotypes in Brazilian Advertising*. 2001
50. MENEZES BASTOS, Rafael José de. *Brazilian Popular Music: An Anthropological Introduction (Part II)*, 2002.
51. RIFIOTIS, Theophilos. *Antropologia do Ciberespaço. Questões Teórico-Metodológicas sobre Pesquisa de Campo e Modelos de Sociabilidade*, 2002.
52. MENEZES BASTOS, Rafael José de. *O índio na Música Brasileira: Recordando Quinhentos anos de esquecimento*, 2002
53. GROISMAN, Alberto. *O Lúdico e o Cósmico: Rito e Pensamento entre Daimistas Holandeses*, 2002
54. MELLO, Maria Ignez Cruz. *Arte e Encontros Interétnicos: A Aldeia Wauja e o Planeta*, 2003.

55. SÁEZ Oscar Calavia. *Religião e Restos Humanos. Cristianismo, Corporalidade e Violência*, 2003.
56. SÁEZ, Oscar Calavia. *Un Balance Provisional del Multiculturalismo Brasileño. Los Indios de las Tierras Bajas en el Siglo XXI*, 2003.
57. RIAL, Carmen. *Brasil: Primeiros Escritos sobre Comida e Identidade*, 2003.
58. RIFLOTIS, Theophilos. *As Delegacias Especiais de Proteção à Mulher no Brasil e a «Judicialização» dos Conflitos Conjugais*, 2003.
59. MENEZES BASTOS, Rafael José. *Brazilian Popular Music: An Anthropological Introduction (Part III)*, 2003.
60. REIS, Maria José, María Rosa Catullo e Alicia N. González de Castells. *Ruptura e Continuidade com o Passado: Bens Patrimoniais e Turismo em duas Cidades Relocalizadas*, 2003.
61. MÁXIMO, Maria Elisa. *Sociabilidade no “Ciberespaço”: Uma Análise da Dinâmica de Interação na Lista Eletrônica de Discussão ‘Cibercultura’*, 2003.
62. PINTO, Márnio Teixeira. *Artes de Ver, Modos de Ser, Formas de Dar: Xamanismo e Moralidade entre os Arara (Caribe, Brasil)*, 2003.
63. DICKIE, Maria Amélia S., org. *Etnografando Pentecostaismos: Três Casos para Reflexão*, 2003.
64. RIAL, Carmen. *Guerra de Imagens: o 11 de Setembro na Mídia*, 2003.
65. COELHO, Luís Fernando Hering. *Por uma Antropologia da Música Arara (Caribe): Aspectos Estruturais das Melodias Vocais*, 2004.
66. MENEZES BASTOS, Rafael José de. *Les Batutas in Paris, 1922: An Anthropology of (In) discreet Brightness*, 2004.

67. MENEZES BASTOS, Rafael José de. *Etnomusicologia no Brasil: Algumas Tendências Hoje*, 2004.
68. SÁEZ, Oscar Calavia. *Mapas Carnales: El Territorio y la Sociedad Yaminawa*, 2004.
69. APGAUA, Renata. *Rastros do outro: notas sobre um mal-entendido*, 2004.
70. GONÇALVES, Cláudia Pereira. *Política, Cultura e Etnicidade: Indagações sobre Encontros Intersocietários*, 2004.
71. MENEZES BASTOS, Rafael José de. “Cargo anti-cult” no Alto Xingu: *Consciência Política e Legítima Defesa Étnica*, 2004.
72. SÁEZ, Oscar Calavia. *Indios, territorio y nación en Brasil*. 2004.
73. GROISMAN, Alberto. *Trajetos, Fronteiras e Reparações*. 2004.
74. RIAL, Carmen. *Estudos de Mídia: Breve Panorama das Teorias de Comunicação*. 2004.
75. GROSSI, Miriam Pillar. *Masculinidades: Uma Revisão Teórica*. 2004.
76. MENEZES BASTOS, Rafael José de. *O Pensamento Musical de Claude Lévi-Strauss: Notas de Aula*. 2005.
77. OLIVEIRA, Allan de Paula. *Se Tônico e Tinoco fossem Bororo: Da Natureza da Dupla Caipira*. 2005.
78. SILVA, Rita de Cácia Oenning. *A Performance da Cultura: Identidade, Cultura e Política num Tempo de Globalização*. 2005.
79. RIAL, Carmen. *De Acarajés e Hamburgers e Alguns Comentários ao Texto ‘Por uma Antropologia da Alimentação’ de Vivaldo da Costa Lima*. 2005.
80. SÁEZ, Oscar Calavia. *La barca que Sube y la Barca que Baja. Sobre el Encuentro de Tradiciones Médicas*. 2005.
81. MALUF, Sônia Weidner. *Criação de Si e Reinvenção do Mundo: Pessoa e Cosmologia nas Novas Culturas Espirituais no Sul do Brasil*. 2005.

82. MENEZES, BASTOS, Rafael José de. Uma Antropologia em Perspectiva:
20 ANOS DO PROGRAMA de PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL DA Universidade Federal de Santa Catarina. 2005.
83. GODIO, Matias. As Conseqüências da Visão: Notas para uma Sócio-Montagem Etnográfica. 2006.

ANTROPOLOGIA EM PRIMEIRA MÃO
é uma publicação do Programa de
Pós-graduação em Antropologia
Social da UFSC

Correspondência para aquisição ou
intercâmbio: PPGAS CFH 88.040-800 -
Florianópolis - SC fone/fax (48) 37219714

E-mail antropologia@cfh.ufsc.br
Revista Ilha - ilha@cfh.ufsc.br