

**ACERVOS, MEMÓRIAS E ANTROPOLOGIA  
VISUAL: NOTAS SOBRE A ANÁLISE DE IMAGENS  
E EDIÇÃO NO VÍDEO MEMÓRIAS RETOMADAS**

---

JOÃO MARTINHO BRAGA DE MENDONÇA  
Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Brasil

bragamt@ccae.ufpb.br

Artículo de investigación recibido: 30 de octubre de 2015. Aceptado 17 de octubre de 2017

## RESUMO

Este artigo parte de um conjunto de experiências de pesquisa com imagens dos índios Potiguara do litoral norte da Paraíba, região Nordeste do Brasil. O objetivo é apresentar premissas que nortearam a formação de acervo imagético e a produção de vídeo etnográfico relacionado às histórias de afirmação étnica e à luta pela terra. A ligação entre conceituação teórico-metodológica e processo de edição de vídeo é tomada como ponto central. Propõe-se que a realização videográfica nas ciências humanas, especialmente na antropologia, pode ser experimentada sem necessariamente seguir parâmetros e modelos pré-fabricados (da televisão ou do cinema). O uso da imagem, assim, vai de encontro à própria reflexão antropológica e erode as barreiras que costumam separar conhecimento e linguagem.

*Palavras-chave:* acervos, Brasil, edição de vídeo, filme etnográfico, imagens, índios Potiguara, memória, nordeste do Brasil.

**ACERVOS, MEMORIAS Y ANTROPOLOGÍA VISUAL:  
APUNTES SOBRE EL ANÁLISIS DE IMÁGENES Y  
EDICIÓN EN EL VIDEO *MEMÓRIAS RETOMADAS***

**RESUMEN**

El artículo parte de un conjunto de experiencias de investigación con imágenes de los indígenas potiguara de la costa norte de Paraíba, región noreste de Brasil. El objetivo es presentar postulados que orientan la formación de un acervo de imágenes y la producción de video etnográfico relacionado con las historias de afirmación étnica y la lucha por la tierra. El vínculo entre la conceptualización teórico-metodológica y el proceso de edición de video es un punto central del análisis. Se plantea que la realización videográfica en las ciencias humanas, sobre todo en antropología, se puede experimentar sin necesariamente seguir parámetros y modelos pre-fabricados (de la televisión o del cine). El uso de imágenes, así, se encuentra con la reflexión antropológica y derrumba las barreras que suelen separar al conocimiento del lenguaje.

*Palabras clave:* acervos, Brasil, edición de video, imágenes, indígenas potiguara, memoria, noreste de Brasil, película etnográfica.

**COMPILATIONS, MEMORIES, AND VISUAL ANTHROPOLOGY:  
NOTES ON THE ANALYSIS OF IMAGES AND EDITING  
IN THE VIDEO *MEMÓRIAS RETOMADAS***

**ABSTRACT**

This article builds on a number research experiences dealing with images of the Potiguara indigenous people of the northern coast of Paraíba, in the northeastern region of Brazil. I seek to provide some guidelines for the creation of iconographic archives and the production of ethnographic videos on stories of reaffirmation of ethnic identity and land struggles. I purport that the link between theoretical and methodological conceptualization and video editing is central. I propose as well that experimentation is possible in video production in the social sciences, especially in anthropology. It is not necessary to follow the prefabricated parameters and models of television or cinema to make images converge with anthropological reflection and break down the barriers that tend to separate knowledge and language.

*Keywords:* compilations, video editing, images, Potiguara indigenous people, memory, ethnographic film, Brazil, Northeastern Brazil.

## INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

O município de Rio Tinto fica no litoral norte da Paraíba, região Nordeste do Brasil, sobre a qual restam numerosos e centenários registros históricos da presença indígena que remontam ao século XVI (Pinto 1935; Salvador 1965). Mais especificamente sobre os Potiguara do estado da Paraíba, temos uma seleção abrangente de documentos históricos publicados a partir do Relatório Baumann (Moonen e Maia 1992). A partir de 1917, a Companhia de Tecidos Rio Tinto iniciava ali a construção de suas instalações. A área, que até então era rural, conheceu uma nova etapa de seu desenvolvimento. Muitos conflitos se originaram do fato de que o local escolhido para a instalação da Companhia, um engenho de cana-de-açúcar, divisava com um antigo aldeamento de índios Potiguara.

De antigo aldeamento e engenho, portanto, o local passou a abrigar um parque industrial (com sua vila operária) que chegou a empregar mais de dez mil trabalhadores ainda na primeira metade do século (Gunn e Correia 2002; IBGE 2012), inclusive indígenas (pejorativamente chamados de “caboclos” pelos não índios) bem como famílias de trabalhadores rurais saídas do interior da Paraíba e de outros estados (Fernandes 1973, 36-37). A área rural foi então progressivamente urbanizada ao longo desse tempo, e a vila operária constituiu, assim, a base para a conquista do estatuto de município em 1956. Já a partir dos anos 1960 diversos fatores levaram ao declínio dos negócios e ao progressivo fechamento das unidades fabris instaladas (Panet 2002, 38-39).

A Constituição brasileira de 1988, que, no seu artigo 231, pela primeira vez expressou o reconhecimento integral das culturas e das terras indígenas tradicionais pelo estado brasileiro, e a progressiva consolidação dos direitos indígenas sobre diversas áreas no litoral norte, possibilitou que territórios e edificações antes pertencentes ao patrimônio da fábrica (desativada desde os anos 1980) passassem à pauta das reivindicações indígenas. Nesse quadro conflituoso, entram ainda usinas e plantações de cana-de-açúcar, heranças da monocultura açucareira da colônia-império.

---

1 Agradeço muitíssimo os preciosos comentários críticos dos editores da revista e dos avaliadores do artigo, bem como o apoio, no Brasil, do Conselho Nacional do Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Edital 43/2013, Ciências Humanas, o qual viabilizou a pesquisa e a produção do filme *Memórias retomadas* (2015).



se e como as imagens preexistentes tomadas no local poderiam ampliar nosso conhecimento desse processo?

Nossa pesquisa teve início efetivo em 2010, com um projeto desenvolvido para realizar “explorações iniciais de antropologia visual” (Edital CNPq 03/2009). Tratava-se de levantar e reconhecer imagens preexistentes produzidas nessas áreas (formação de acervo), bem como hábitos de cultura visual presentes nas cidades e nas áreas rurais da região, indígenas ou não. Esse tipo de exploração levou-nos a constituir o que chamei provisoriamente de “campo imagético”, a partir do qual exercícios etnográficos são experimentados numa conjugação metodológica que busca articular, principalmente, técnicas advindas dos campos de estudos da antropologia visual (Banks 2009; Collier Jr. 1973) e de histórias de vida nas ciências sociais (Queiroz 1983, 1988).

O acervo (composto por fotografias em papel, fitas de vídeo, negativos, slides etc.) reuniu inicialmente fotografias cedidas por membros de famílias locais (não indígenas ou indígenas) ou por fotógrafos, cada qual constituindo um fundo documental diferente, de modo a preservar os dados contextuais de obtenção e cessão dessas imagens, além de manter o vínculo colaborativo estabelecido no processo de coleta desses artefatos. A fotografia antiga, em sua materialidade (Kossoy 2001), concebida como um objeto de cultura material, uma vez digitalizada, foi também o nexos principal para o estabelecimento de uma relação com os diferentes interlocutores, relação que, na melhor das hipóteses, tende a ser duradoura e participativa, na medida das particularidades de cada caso encontrado.

Essas imagens, mantidas como memória familiar ou, às vezes, como coleções e arquivos pessoais, constituem um primeiro conjunto de imagens oriundo, portanto, de acervos particulares. Um segundo conjunto de imagens veio de instituições públicas, locais ou não: Fundação Cultural de Rio Tinto, UFPB, Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da Universidade de São Paulo (Lisa-USP). Neste último caso, trata-se das fotografias tomadas por Sylvia Caiuby Novaes quando de sua passagem na aldeia Potiguara de São Francisco, no início dos anos 1980, originalmente mantidas no acervo do Lisa-USP. Por conseguinte, imagens caracterizáveis como acervos constituídos, no entanto em condições de organização e preservação bem variáveis conforme o caso.

**Figura 2.** Foto de um grupo de crianças indígenas da aldeia Silva de Belém na dança de “Toré”, em meio às cerimônias cívicas comemorativas da independência do Brasil em relação a Portugal, no centro da cidade de Rio Tinto; ao fundo, vê-se a estátua do Coronel Lundgren, um dos fundadores da fábrica de tecidos, bem como a Igreja Matriz/2008.



Fonte: Hildebrando Domingos, fundo homônimo, acervo do Avaedoc/Arandu/UFPB.

**Figura 3.** Vista de um acampamento Potiguara durante o período de autodemarcação no início dos anos 1980.



Fonte: José H. Nascimento, fundo homônimo, acervo do Avaedoc/Arandu/UFPB.

**Figura 4. Foto do Cacique Severino Fernandes acompanhado**



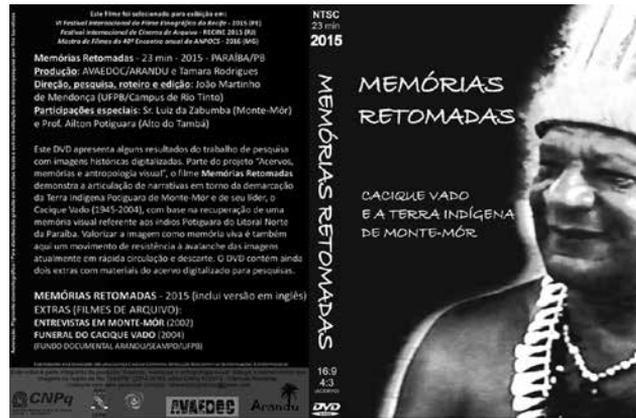
Fonte: José H. Nascimento, fundo homônimo, acervo do Avaedoc/Arandu/UFPB.

Como, pois, essas imagens permitem provocar e revelar as memórias das experiências vividas localmente? Como as mesmas imagens podem, ainda, servir para refletir sobre as situações atuais (muitas vezes conflitivas) vistas como desdobramentos das demarcações das terras indígenas Potiguara? As próprias imagens reunidas e as circunstâncias de sua coleta (relatos ouvidos) nos apontaram caminhos. Elas remetiam-nos às famílias indígenas e não indígenas, as quais tomaram parte no quadro de trabalhadores da fábrica na primeira metade do século, como também ao posterior movimento indígena pela retomada de terras, as quais incluem uma área urbana do município de Rio Tinto, centro da aldeia Monte-Mór. A Terra Indígena Potiguara de Monte-Mór, demarcada em 2004, abrange também partes do município vizinho, de nome Marcação e outras quatro aldeias (Ibykoara, Jaraguá, Lagoa Grande e Três Rios).

Nosso segundo projeto, foi contemplado pelo Edital 43/2013 do CNPq: Acervos, memórias e antropologia visual: diálogo e conhecimento das imagens na região de Rio Tinto-Paraíba. Entre 2013 e 2016, portanto, direcionamos o estudo das imagens já reunidas para o esclarecimento das transformações sócio-históricas ocorridas bem como para o fortalecimento dos processos identitários em curso. Foi a chance de dar continuidade aos trabalhos de formação de acervo e de pesquisa que já

estavam em curso. Foram justamente imagens preexistentes tomadas em Monte-Mór, nos anos de 2002 e de 2004, que serviram de base para uma das frentes abertas na pesquisa, a qual resultou na montagem do vídeo *Memórias retomadas*<sup>2</sup>, lançado em agosto de 2015.

**Figura 5.** Imagem do Cacique Vado na capa do DVD *Memórias retomadas*, frame extraído das filmagens em vídeo, formato VHS digitalizado para a pesquisa/2002.



Fonte: equipe do SEAMPO/UFPP, Fundo homônimo, acervo do AVAE/DOC/ARANDU/UFPP.

Nesse vídeo, índios das aldeias de Monte-Mór e do Alto do Tambá, nas cidades de Rio Tinto e Baía da Traição (Paraíba, Brasil), narram as memórias de suas lutas recentes pela própria terra e refletem sobre o sentido das imagens fílmicas. O filme demonstra a articulação de narrativas em torno da demarcação da Terra Indígena Potiguara de Monte-Mór e de seu líder, o Cacique Vado (1945-2004), com base na recuperação de uma memória visual referente aos índios Potiguara. A noção de “memória visual” foi recentemente mobilizada para um livro organizado no México (Novelo e Garduño 2014) e mostra-se bastante promissora para refletir sobre nossas pesquisas com imagens. Por exemplo, conforme Carlos Antaramián propõe, a ideia de que a resistência ao genocídio cultural, o qual opera também pela destruição da memória,

2 *Memórias retomadas*. Sítio eletrônico do Avaedoc na plataforma Vimeo. Disponível em: <https://vimeo.com/136785686>. Consultada em 30 de outubro de 2015.

implica um trabalho com a própria memória, pelas imagens e testemunhos de sobreviventes. Nosso vídeo, assim, encontra-se dividido em três partes principais: abertura, com a apresentação do projeto, sessões de videoelicitação com os testemunhos obtidos (articulados com trechos de uma entrevista com o Cacique Vado) e, por fim, o cortejo fúnebre por ocasião do falecimento do Cacique.

A formação do acervo constituiu o ponto de partida para o reconhecimento do campo imagético, concebido como processo dinâmico. O exercício etnográfico, a partir de delimitações operadas nesse campo, permite revelar dimensões da memória visual expressas nos diálogos estabelecidos diante das imagens. A montagem final do vídeo é concebida, pois, como um resultado possível de um processo de pesquisa colaborativa (Banks 2009; Flores 2007; Zirióñ 2015), na qual memórias orais e visuais são mobilizadas. Um sentido coerente é encontrado, com efeito, a partir das análises operadas, desde as delimitações iniciais às sessões de elicitação por imagens até, por fim, o processo de edição. Para a escolha do assunto principal do vídeo, a retomada da Terra Indígena de Monte-Mór sob a liderança do Cacique Vado e o encontro etnográfico com dois índios Potiguara (com quem exercitamos a elicitação por imagens) mostraram-se fundamentais. Para o senhor Luiz da Zabumba da aldeia Monte-Mór, o visionamento das cenas antigas em que aparecem imagens do Cacique Vado levou a diversas reflexões, entre elas a constatação, para ele, de que: “esse aí foi o melhor Cacique que teve aqui, em termos de saber lidar com o povo”. Partiu dele efetivamente uma sugestão de produzir um filme sobre o Cacique.

Outro encontro etnográfico (no qual exercitamos também a elicitação por imagens) com o professor indígena Ailton Potiguara, da aldeia Alto do Tambá, gerou reflexões sobre a própria função desse tipo de imagens em vídeo e sua importância para a comunidade: “quem fez esse vídeo, esse filme curto aqui, a intenção é de espalhar na comunidade para ver quem foi quem, quem é quem e quem fez o quê, e que contribuição foi essa que deu para o nosso povo.” O áudio captado nas vídeo-elicitações, com o professor Ailton Potiguara e o senhor Luiz da Zabumba, forneceu, por fim, as principais vozes articuladoras do conjunto da narrativa fílmica.

Importante notar, nesse sentido, nossa opção por sublinhar circunstâncias específicas do método (uso de videoelicitação) através do recurso de

edição conhecido como *split-screen* (ou tela dividida). O mesmo foi usado para criar dois quadros simultâneos na mesma tela: num deles, figura a imagem de nosso interlocutor; noutro, a dos aparelhos e televisores usados (no mesmo ambiente interno) para visionamento dos vídeos históricos já existentes, previamente selecionados do acervo reunido, motivadores das suas falas. Tal opção busca enfatizar o caráter mediador das imagens videográficas visionadas tanto quanto sua posição como originadoras das narrativas que aparecem no vídeo *Memórias retomadas*.

As notas seguintes trazem mais informações dos acervos bem como as principais conceitualizações e elementos que fundamentaram as escolhas de edição operadas no resultado finalmente obtido com o processo de montagem.

#### FORMAÇÃO DO ACERVO DA PESQUISA E CAMPO IMAGÉTICO

O acervo da pesquisa, que se refere às populações indígenas na região, tornou-se relativamente extenso, com produção e coleta de imagens relacionadas principalmente a sete aldeias: São Francisco, Três Rios, Ibykoara, Jaraguá, Silva de Belém, Alto do Tambá e Monte-Mór. Passo a considerar apenas os materiais diretamente ligados à edição do vídeo *Memórias retomadas*, relativo às lutas recentes pelo direito indígena às terras que compreendem a Aldeia de Monte-Mór.

Trata-se, fundamentalmente, de um conjunto de 68 fitas de vídeo (VHS) com filmagens feitas entre 2002 e 2004. Tal documentação videográfica achava-se resguardada na casa de pesquisadores<sup>3</sup>, mas sem amparo institucional. Havia sido produzida na esteira da criação de um Grupo de Trabalho Indígena no âmbito do Seampo, órgão extensionista da Universidade Federal da Paraíba. Tais filmagens tinham como assunto principal os processos de resistência cultural e de demarcação das Terras Indígenas Potiguara, principalmente da Terra Indígena de Monte-Mór. Em 2011, foram cedidas ao acervo da pesquisa, abrigado no recém-criado Laboratório de Antropologia Visual Arandu, em Rio Tinto, onde teve lugar sua digitalização.

---

3 Agradecemos, pois, os professores Estevão Palitot e Lusival Barcellos, os quais cederam as fitas VHS para nossa pesquisa em 2011.

**Figura 6.** Cena filmada no funeral do Cacique Vado, *frame* extraído das filmagens em vídeo, formato VHS digitalizado para a pesquisa/2004.



Fonte: equipe do Seampo/UFPB, fundo homônimo, acervo do Avaedoc/Arandu/UFPB.

Outro material imagético de singular relevância foi cedido ao acervo da pesquisa pelo ex-funcionário da Fundação Nacional do Índio (Funai) e ativista de direitos indígenas José Humberto Costa Nascimento. Ele atuou a favor dos Potiguara durante os anos 1980, quando produziu documentação fotográfica e audiovisual acerca do processo de autodemarcação das terras. Período em que passou a reivindicar seu próprio reconhecimento como índio Potiguara, ao se perceber filho de um índio já desaldeado, o qual migrou do Rio Grande do Norte para Brasília-DF nos anos de 1970. Em 2011, em contato com José Humberto por correio eletrônico, expus as linhas gerais das pesquisas que vinha realizando, e ele se prontificou em ceder o material imagético que estava guardado na residência de sua mãe em Brasília-DF. Trata-se de centenas de *slides* e negativos, bem como dezenas de rolos de filme em bitola super-8 e em outros formatos. O material teve entrada no Laboratório em 13 de março de 2012 e encontra-se em boa parte já digitalizado.

Além de imagens preexistentes, produzi também algumas imagens em vídeo e fotografia, por duas ocasiões em 2011 e 2012, quando foi possível acompanhar as festividades do dia do índio, data cívica nacionalmente

**Figura 7.** Foto de um grupo de lideranças indígenas em pose junto à fundação do marco para a demarcação das terras Potiguara da Baía da Traição, 1982.



Fonte: José H. Nascimento, fundo homônimo, acervo do Avaedoc/Arandu/UFPB.

comemorada todos os anos, na aldeia São Francisco, considerada como “aldeia mãe” dos Potiguara. Em 2013, pude observar e fotografar a mesma comemoração numa aldeia menor, de nome Ibykoara (Nova Brasília). Nessas ocasiões, foi possível observar a concorrência de diferentes agentes (governo, prefeitura, universidades, escolas, organizações não governamentais etc.) na articulação de alianças para reivindicações indígenas, além do uso de câmeras pelos mais diversos sujeitos, inclusive indígenas. As imagens que fiz nessas ocasiões, para as quais fui convidado, em vista de meu trabalho docente na universidade local, tiveram um caráter muito mais eventual e serviram para avançar no conhecimento de um costume local já antigo, referente às celebrações do dia do índio.

Embora a formação desse acervo de pesquisa constitua um passo no sentido da reunião e da delimitação de materiais para uma elaboração analítica mais específica, a noção de “campo imagético” vai mais além para abranger um campo relativamente difícil de circunscrever com maior exatidão. Dificuldade que se torna incontornável, sobretudo, a partir da introdução da codificação digital informatizada através de aparelhos computadores. As imagens virtuais, por sua vez, também vão constituir partes desse mesmo campo imagético, formado pelas imagens técnicas

**Figura 8. Foto de entrevista concedida pela jovem líder Jaqueline Ciríaco à equipe da TV UFPB durante as celebrações do dia do índio na Aldeia São Francisco/2011.**



Fonte: João Mendonça, pesquisa CNPq 03/2009, acervo do Avaedoc/Arandu/UFPB.

em suas modalidades diversas, tais como aparecem e são utilizadas ou mantidas guardadas numa dada região local, mesmo que tais imagens possam ser acessadas em outras diversas partes do globo.

Então, se posso delimitar o fundo Seampo dentro do acervo mais amplo da pesquisa, em termos facilmente quantificáveis, a saber, 68 fitas VHS que, uma vez digitalizadas, correspondem a um número determinado de horas/minutos/segundos, quando olho para o universo virtual de imagens dos índios Potiguara, esse número não vai só variar, mas também crescer indeterminadamente. A noção de “campo imagético”, tal como procuro esboçar aqui, implica, portanto, um fluxo de imagens em movimento contínuo. São memórias visuais latentes entre a materialidade analógica e a virtualidade digital.

O negativo (película) que é transportado de um estado para o outro, em diferentes veículos (avião, carro, ônibus), para chegar a uma reserva técnica de um laboratório universitário e finalmente ser digitalizado, perfaz um movimento. Contudo, a imagem tomada por um aparelho de

celular e imediatamente compartilhada num aplicativo de computador (ou de *smartphone*) nas redes sociais também perfaz um movimento, mesmo que seja um outro tipo de movimento, não mais no espaço das distâncias físicas, mas sim no espaço virtual suportado pelas tecnologias de base eletrônica.

De um modo ou de outro, supõe-se que as imagens daquele povo ou daquele lugar específico são capazes de estabelecer um nexo privilegiado com essas pessoas, as quais se tornam potencialmente aliadas na pesquisa com tais imagens. Estas últimas, quando passam a circular virtualmente, portanto, para além dos muros do laboratório e da academia, vão possivelmente fazer parte da vida e das decisões futuras. Esse movimento extremamente dinâmico das imagens em ambientes eletrônicos passou a ser parte crucial do mundo contemporâneo, no âmbito de um contexto amplo expresso nas seguintes palavras de Carlos Flores:

En el mundo poscolonial y globalizado de hoy, pese a todas sus contradicciones —o tal vez por ellos— se han generado nuevos espacios para que pueblos e individuos sujetos a diferentes formas de dominación cultural reafirmen su poder y articulen sus propias narrativas identitarias. En ese sentido, desde la antropología existen experiencias más dialógicas, horizontales y compartidas de producción y consumo de imágenes visuales que de alguna manera han tratado de estimular o acompañar estos procesos. (Flores 2007, 66)

Consequentemente, a constituição e o gerenciamento de um acervo digital (de imagens já constituídas por aparelhos digitais ou digitalizadas a partir de originais analógicos) se fazem necessários. Nosso acervo de imagens fotográficas compreende fotos de famílias, bem como dos períodos iniciais de demarcação das terras indígenas; o acervo de filmes em vídeo e super-8 já identificados mostram cenas da demarcação da Terra Indígena de Monte-Mor (fundo Seampo) bem como da Terra Indígena Potiguara no município vizinho chamado Baía da Traição (fundo José Humberto Nascimento).

Como então conceber as suas potencialidades em termos, simultaneamente, de conhecimento antropológico e reafirmação identitária? Outras questões, então, descortinam-se: de que maneira, pois, os vários tipos de imagens e aparelhos (fotografia, cinema, TV, computador e *smartphones*) participaram e participam dos processos de transformação

ocorridos localmente? Em que medida os atuais moradores poderiam ser motivados por essas mesmas imagens no intuito de refletir sobre suas condições de vida atuais? Até que ponto seria possível contribuir, pelo estudo das imagens com base nas metodologias de pesquisa em antropologia visual, aos processos culturais e educacionais em curso? Em que medida, enfim, o trabalho com imagens já existentes (fotografias e vídeos) pode esclarecer aspectos da ocupação na região e das relações interétnicas que aí tiveram e tem lugar?

Tem-se, assim, uma concepção abrangente da imagem como processo de conhecimento, concebido principalmente a partir do campo da antropologia visual, sem deixar de notar o potencial interdisciplinar da fundamentação teórica dos trabalhos imagéticos. Um autor que nos parece fundamental nesse sentido é Vilém Flusser, quando nota, por exemplo, que:

O gesto produtor de imagens não se nutre apenas com as visões que o produtor tem da circunstância, mas igualmente com a visão que o produtor tem de imagens feitas anteriormente. Toda imagem produzida se insere necessariamente na correnteza das imagens de determinada sociedade. (Flusser 2008, 23)

Longe de serem apenas frutos de um instrumento imediato de registro, testemunhos de acontecimentos passados, ilustrações ou meios de entretenimento, diversão ou recordação, as imagens são vistas aqui como elementos centrais na produção de conhecimento. Portanto, trabalhar com imagens no campo da antropologia visual assim concebido significa também estar mergulhado num universo mais amplo de imagens. Na confluência com as possibilidades oferecidas pela rede mundial de computadores, as imagens suscitam ainda outras inúmeras reflexões, tanto do ponto de vista ético quanto da própria elaboração da experiência etnográfica e de suas dimensões narrativa, interpretativa e autoral.

Ressalta-se, dentre muitas reflexões, aquela sobre o processo de organização de dados etnográficos a partir de sua numerização (a digitalização, com a redução do dado a um código numérico binário), como forma de registro documental, de um lado, e de outro, os modos de resgate, em termos da dinâmica de tal reapresentação, na forma virtual, na tela de um computador. (Eckert e Rocha 2006, 32)

Avançar na direção das potencialidades do acervo digital como memória coletiva significa também rearticular e atualizar os estudos pioneiros de Maurice Halbwachs, na trilha de obras mais recentes (Pollak 1992; Jelin 2002; Ricoeur 2007; Eckert e Rocha 2015). Tais avanços, no entanto, não deveriam constituir um movimento unilateral, como se a disponibilização de imagens através da rede mundial de computadores, por si, já implicasse o acesso e a democratização do conhecimento. Ao contrário, a apropriação das imagens, seja em universo analógico, seja em digital, ocorre sempre em função de pessoas concretas, de seus olhares e de seus gestos em favor das mais variadas possibilidades de visualização que, por sua vez, acarreta relações e redes de sociabilidade (Mendonça 2011). A etnografia da memória visual se insere, conseqüentemente, dentro das relações e redes preexistentes, as quais viabilizam, desde sempre, a produção e a duração das imagens num campo imagético.

#### MEMÓRIAS RETOMADAS, MEMÓRIAS REMONTADAS

A articulação etnográfica das questões da memória coletiva com o trabalho de formação de acervos fílmicos e fotográficos descortina-se como possibilidade de conhecimento promissora. Se uma etnografia das memórias visuais (fotografias e vídeos/filmes históricos) provoca articulação direta com relatos orais (Queiroz 1983, 1988), é justamente através dos métodos de pesquisa experimentais, que conjugam técnicas advindas da antropologia visual, da história oral e da etnomusicologia, as quais permitirão elaborar analiticamente sons ambientes, músicas, falas e cenas filmadas, que somos, enfim, levados ao desafio da montagem dessas memórias. Em nosso trabalho, utilizamos diversas referências integradas e atualizadas na prática, como as técnicas de “elicitación” por imagens (Banks 2009), o método da “análise fotográfica” (Mead e Bateson 1942) bem como as reflexões propostas por Claudine de France (1998) sobre as relações entre “observação diferida”, “pesquisa prévia” e “descrição verbal”.

A elaboração da memória coletiva como processo de montagem audiovisual implica, por um lado, abertura ao sentido dialógico do próprio trabalho etnográfico com as imagens. Tal como propõe Antonio Zirión, “la conversación se puede dar entre los personajes del documental y el realizador, entre los mismos sujetos que aparecen en la cinta, o entre todos ellos y el público que verá la película” (2015, 56). Por outro lado, é no processo de edição que palavras e imagens são elaboradas

como uma mensagem complexa, a qual pode comportar diferentes vozes, combinadas de modos variados às múltiplas cenas filmadas ou fotografadas e animadas. Assim, o vídeo contribui seguramente para enriquecer e complexificar o sentido de polifonia.

Se há, nessa linha de pensamento, maior ênfase nos processos colaborativos que envolvem antropólogos e “nativos”, é preciso dizer que essas fronteiras hoje já não são tão claras como outrora. Algo nos diz ainda, quando nos encontramos ao sul das Américas, que estamos, até certo ponto, justamente na mesma posição desses “nativos” da antropologia clássica. Este nosso fazer antropológico, portanto, significa também recíproca preocupação com “formação e transformação de identidades”. Quer dizer que a diversidade não se encontra mais exclusivamente nas “tradições enraizadas” ou na “vida comunitária” em oposição à vida nas metrópoles, mas antes, emerge “no seio de outras associações que se processam na memória coletiva e na individual” (Marcus 1991, 200, 206).

Nesse sentido, buscamos efetivamente “una forma de etnografía experimental o una metodología alternativa para la investigación antropológica, muy propicia para explorar nuevas realidades sociales y culturas en transformación” (Zirión 2015, 57). A noção de memória visual (fotográfica, filmica, videográfica) como expressão de memória coletiva leva, pois, a conceber o próprio exercício etnográfico dialógico como um progressivo processo de montagem, o qual encontrará um termo final provisório na ilha de edição. Em seguida, na confrontação das imagens do vídeo com as pessoas (no encontro com o público), em meio ao campo imagético, outros exercícios se tornam possíveis, o que reforça uma vez mais o processo de conversação e suas dinâmicas transformativas.

Assim, o próprio etnógrafo toma parte no processo e exercita, uma vez mais, aquilo que está posto desde Jean Rouch. Como dizem as palavras de María Paz Peirano Olate, sobre o filme *Crónica de um verão* (1961): ele mostra “su propia realidad ‘etnologizada’, introduciéndose en el texto filmico y acercando la alteridad exótica que constituía el sello de la etnografía audiovisual” (Olate 2008, 4). Tal perspectiva rouchiana encontra-se também sintetizada na passagem seguinte:

El documentalista no puede no ser parte de lo que documenta; resulta absurdo ocultar su presencia; no debe contentarse con mirar desde lejos o desde fuera; debe asumir su papel como un actor más y ser consciente del inevitable impacto de su presencia. (Zirión 2015, 55)

## ETNOGRAFIA E DIALOGISMO: O LUGAR DE ONDE SE FALA

Conceber o método etnográfico a partir do lugar em que o pesquisador está situado, como docente no Campus IV da UFPB, parte de um programa de expansão e interiorização universitárias do Governo Federal, na microrregião do litoral norte do estado da Paraíba, nordeste do Brasil, América Latina, é uma tarefa que levanta desafios importantes. O questionamento e a desmontagem do modelo clássico de etnografia, empreendido nos anos 1980 a partir dos Estados Unidos da América (Clifford e Marcus 1986), nos dão um importante contraponto. Isso, no sentido de reconhecer a inevitável ambiguidade que acompanha todo projeto antropológico que aspire à articulação entre valores locais e universais.

Em nosso caso, por exemplo, a distinção entre “estar lá” e “estar aqui” (Geertz 1988) deixa de operar, ou pelo menos passa a operar num contexto diferente daqueles, forjados nos desdobramentos do universo colonialista anglo-europeu, a partir do qual Clifford Geertz escreveu. A região onde faço pesquisa é a mesma região onde está sediado meu trabalho como docente, a partir da qual também estabeleci minha atual residência. O envolvimento com o entorno da universidade, a chamada extensão (além da pesquisa e do ensino), constitui atribuição básica do cargo que ocupo como professor adjunto de uma universidade pública federal.

A possibilidade de contar com estudantes indígenas, como também não indígenas, habitantes da mesma região, leva a uma aproximação dos horizontes, a qual pode ser bastante promissora. Nosso campus universitário, onde está localizado o Laboratório de Antropologia Visual Arandu (que abriga o acervo de nossa pesquisa) é um passo permanente na direção de uma integração das comunidades locais nos processos de pesquisa e de produção de conhecimento. Situações semelhantes parecem ocorrer, por exemplo, no México (Flores 2007, 23; Báez 2014). Em que pese o fato de que as universidades podem ser tomadas, também, como um último desdobramento do processo de colonização no Brasil.

Desse modo, podemos dizer que a inserção etnográfica no campo foi muito menos ostensiva e potencialmente mais inclusiva. As relações intersubjetivas que geraram as condições de pesquisa e de realização do vídeo foram estabelecidas, portanto, no âmbito da própria universidade, para então se desdobrarem para fora, em outras relações. Tamara Rodrigues (aldeia Alto do Tambá) e Marianna Araújo (casada com um professor indígena da aldeia Monte-Mór), ambas estudantes integradas

ao nosso grupo de pesquisa Avaedoc, foram as principais mediadoras das relações com dois personagens fundamentais no vídeo: o professor Ailton Potiguara e o senhor Luiz da Zabumba.

Tamara Rodrigues, por exemplo, ajudou a definir um aspecto importante para nossa abordagem de elicitación com imagens de vídeo na aldeia do Alto do Tambá. Ao se tornar colaboradora no projeto, ela sugeriu visitas individuais nas casas ao invés de encontros coletivos que poderiam ser organizados na aldeia:

[...] talvez ela [a pessoa] se sentiria mais segura se fosse falar só (sozinha em casa) porque às vezes ela, quando está em público, diz “ah não, não quero falar”, aí eu pensei nessa que seria melhor eu acho, essa segunda opção: de ir na casa de cada um e falar: – Você conhece esse vídeo? (Fala de Tamara Rodrigues no vídeo *Memórias retomadas*)

Ao mesmo tempo, a cada visita ou permanência em aldeias ou em casas da região, fica para as pessoas abordadas a referência de que nosso trabalho de pesquisa está sediado localmente, no campus universitário em Rio Tinto, para onde as mesmas pessoas são também convidadas, seja no sentido de conhecerem (caso não conheçam), seja no de estreitarem laços de colaboração.

**Figura 9.** Foto da conversa, dentro do Laboratório de Antropologia



**Fonte:** Oswaldo Giovannini Jr., pesquisa CNPq 43/2013, acervo do Avaedoc/Arandu/UFPB.

O caráter colaborativo proposto é, de certa forma, também, um condicionante dos assuntos mais específicos (dentro do acervo) que são desdobrados na medida do envolvimento com os sujeitos locais. Foi precisamente o que ocorreu no caso do vídeo *Memórias retomadas*, quando, durante e após as sessões de videoelicitação (com materiais do acervo da pesquisa) com o senhor Luiz da Zabumba, partiu dele a proposta de produzir um material para ser usado na aldeia. Um vídeo que fosse capaz de recuperar e de difundir as memórias do primeiro Cacique de Monte-Mór no contexto das retomadas de terras em poder dos grandes grupos econômicos da região.

**Figura 10.** Cena extraída do vídeo *Memórias retomadas* (2015), com duas vistas da sessão de videoelicitação, quando o senhor Luiz da Zabumba, índio Potiguara da aldeia Monte-Mór, revelou-nos suas memórias do Cacique Vado (visto na tela da televisão).



A pesquisa com imagens nesse caminho, portanto, vai além do uso de câmeras para observar ou registrar um (ou mais) assunto num contexto etnográfico, a ser analisado e interpretado de acordo com teorias estabelecidas. Tenta-se conceber a etnografia também como exercício de comunicação e como relação dialógica, condições efetivas de possibilidade do conhecimento etnográfico. A afirmação dessa natureza dialógica do conhecimento antropológico é vista como um pressuposto básico, a partir do qual se propõe adensar a discussão sobre o lugar da imagem na pesquisa bem como expressar sua importância na própria montagem final.

Esse pressuposto, considerado, por exemplo, a partir de proposições de Mikhail Bakhtin (1992), resultaria numa etnografia que aspira à realização da “palavra pessoal” em pelo menos dois sentidos claros, não hierarquizáveis mas complementares: primeiro, na relação com a comunidade antropológica (ao nível do exercício textual e mesmo

do audiovisual), durante a concepção e prática do campo de pesquisa e depois destas; segundo, na relação com outros sujeitos no próprio campo de pesquisa, ao nível da oralidade e da visualidade (localmente).

Essa concepção acerca do conhecimento diz respeito não apenas à antropologia, mas às ciências humanas em geral:

Qualquer objeto do conhecimento, incluindo o homem, pode ser percebido e conhecido a título de coisa. Mas o sujeito como tal não pode ser percebido e estudado a título de coisa porque, como sujeito, não pode, permanecendo sujeito, ficar mudo; conseqüentemente, o conhecimento que se tem dele só pode ser dialógico. (Bakhtin 1992, 403)

Aposta-se, conseqüentemente, na ideia de “compreensão da perspectiva como ‘voz’”, concebida como parte das mudanças que tiveram lugar nas etnografias contemporâneas, segundo George Marcus:

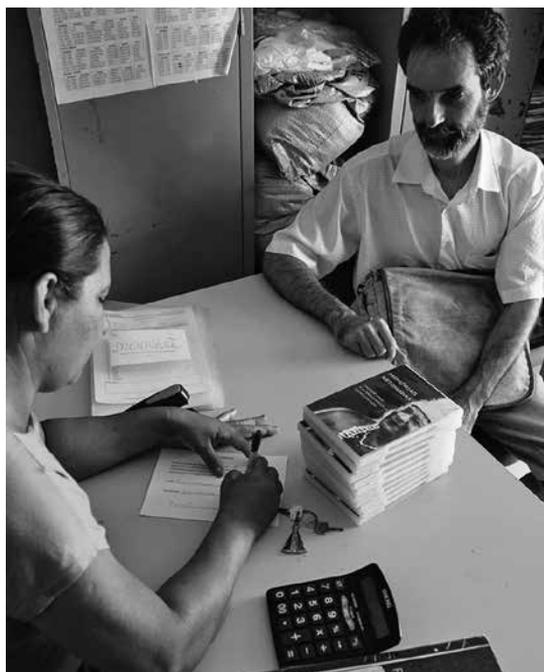
Tais mudanças decorrem de uma sensibilidade aguda voltada para a apreensão das dialógicas, de todo o conhecimento antropológico, que têm sido transformadas e ofuscadas pelos processos complexos da escrita (que dominam a elaboração de projetos etnográficos desde o campo até o texto) e das relações diferenciais de poder que dão a forma final aos meios e modos de representação do saber. (1991, 207-208)

O conhecimento finalmente produzido pode e deve ser acessível como prolongamento da comunicação ou diálogo inicialmente estabelecido no campo de pesquisa. Ou seja, o vídeo produzido não é pensado meramente como produto profissional para mercado audiovisual em setor educacional. Tal como formulou Zirióon acerca da perspectiva rouchiana:

[...] se trata, en última instancia, de escuchar y hacer escuchar todas las voces, amplificarlas y difundirlas, generar debates, abrir nuevos canales que faciliten la comunicación entre comunidades y culturas, entre sectores de la sociedad que de otra manera permanecerían incomunicados. (Zirióon 2015, 56)

O vídeo surge, pois, apenas como parte de um processo contínuo de comunicação e de reflexão no âmbito de diferentes grupos e sujeitos implicados, com os quais a universidade tende a se integrar, através do acervo imagético instaurado e dos processos de conhecimento gerados com as pesquisas.

**Figura 11.** Foto da situação em que exemplares do vídeo *Memórias retomadas* são distribuídos gratuitamente numa das escolas indígenas da aldeia Monte-Mór, ocasião vivenciada como parte da pesquisa etnográfica em curso, 2016.



Fonte: Josep Segarra, pesquisa CNPq 43/2013, acervo do Avaedoc/Arandu/UFPB.

#### NOTAS PARA REPENSAR A NOÇÃO DE “ANTROPOLOGIA COMPARTILHADA”

Na perspectiva de Jean Rouch há elementos importantes para pensar o estatuto da imagem como forma de conhecimento antropológico no sentido que gostaríamos de desenvolver. A conclusão de seu artigo publicado em 1975 é clara quanto a que o uso da câmera favorece a crítica das assimetrias (visão do sujeito pesquisado como objeto) nas relações que condicionam o processo de conhecimento. Ele se refere ao uso da câmera (e das imagens) não apenas pelo antropólogo e propõe, assim, sua visão do futuro da antropologia visual: “Then the anthropologist will no longer monopolize the observation of things. Instead, both he and his culture will be observed and recorded. In this way ethnographic film will help us ‘share’ anthropology” (Rouch 1975, 102).

Não parece haver dúvida de que o trabalho com imagens em antropologia compreende potencialmente a tarefa de expandir os limites restritos do saber acadêmico. A noção de “antropologia compartilhada” em Rouch (Rouch citado por Piault 2008, 16-17) permanece, todavia, problemática e não se resolve nem se realiza de modo simples, nem pela mera disponibilidade tecnológica atual. Para Marc Piault, por exemplo:

Uma transformação na percepção do outro, um deslocamento das relações estabelecidas entre as sociedades e as culturas não se opera pela graça de meios de comunicação e de observação mais sofisticados. A sua ocorrência é vinculada primeiramente a um deslocamento do olhar, a uma operação de colocar em relação de modo diferente do que foi feito antes, a uma interrogação sobre as evidências dominantes. (2008, 17)

Dessa forma, perguntar pelas maneiras como os sujeitos veem a si mesmos nas imagens que lhes dizem respeito exige, como contrapartida, um questionamento constante das maneiras como o pesquisador se vê nas relações e imagens que lhe “afetam” (Favret-Saada 2011). Para Marc Piault, “A antropologia compartilhada põe em perspectiva o antropólogo cuja abordagem se inclui necessariamente no questionamento” (2008, 18). O que também nos leva a colocar em perspectiva a própria noção de “antropologia compartilhada”, não facilmente aplicável no contexto pós-colonial da antropologia contemporânea feita por membros dos países sul-americanos.

Nesse sentido, toda a abertura do vídeo *Memórias retomadas* foi concebida deliberadamente como um exercício de reflexividade com diferentes vozes e imagens (Mendonça 2016). Quando os diferentes e fundamentais diálogos (com suas peculiaridades e imponderabilidades), que pontuaram momentos importantes do processo de pesquisa com imagens do acervo, foram explicitados, ainda que de modo fragmentado. O que inclui conversas com os colaboradores locais (Potiguara) e uma conversa pontual com o documentarista Vincent Carelli que, juntamente com José H. Nascimento, fez produzir películas super-8 entre os Potiguara nos anos 1980. Nessa abertura, portanto, o contorno mais amplo da pesquisa é exposto ao espectador, bem como pontos da trajetória que levou à escolha do Cacique Vado como tema principal. Mas tal decisão deliberada não foi tomada *a priori* (por um roteiro

preestabelecido), o que me permite apresentar o ponto principal para cuja discussão a proposição desse artigo acena: o processo de edição ou montagem, refiro-me à edição não linear, hoje possível através de programas de computador, torna-se um procedimento analítico, ao longo do qual o roteiro final vai surgir como expressão do processo de pesquisa em dado momento.

#### ANÁLISE E EDIÇÃO DE IMAGENS: A MEMÓRIA COMO MONTAGEM AUDIOVISUAL

Desde os trabalhos pioneiros de cineastas como Dziga Vertov ou Serguei Einsenstein ainda no início do século xx, diversas teorias da montagem foram experimentadas no campo do cinema. Para além do cinema observacional, cujo estilo de montagem reflete o impacto das novas câmeras surgidas nos anos 1960 (muito apreciado no âmbito do filme etnográfico), o trabalho com imagens preexistentes a partir da noção de memória visual requer, efetivamente, um desenvolvimento conceitual da montagem. Nesse sentido, uma das referências que parece justificar o processo de montagem tal qual foi concebido em *Memórias retomadas* é a da escrita etnográfica experimental abordada por George Marcus (1994), que aponta suas relações com a imaginação cinematográfica. Nessa direção, Rose Hikiji nota que:

Os aspectos cinematográficos da simultaneidade, multiperspectivismo e descontinuidade narrativa estariam sendo praticados nessas etnografias contemporâneas em nome da polifonia, fragmentação e reflexividade. O efeito cinematográfico de simultaneidade — a descrição de dois pontos separados no espaço em um único instante de tempo— aplicado ao texto etnográfico permitiria a problematização espacial, a representação da desterritorialização da cultura, de sua produção em vários locais ao mesmo tempo. O multiperspectivismo [...] apareceria nas etnografias como sinônimo de polifonia. Enfim, a descontinuidade narrativa —inspirada no conceito de montagem cinematográfica— provocaria o rompimento da linearidade, possibilitando, com isso, a produção da crítica cultural. (2012, 58)

Uma relação entre as teorias da imagem e o funcionamento psíquico (e o problema da memória) foi desenvolvida por Philippe Dubois com base na psicanálise de Sigmund Freud. Nesse caso, importa notar a

dinâmica entre o que se vê e o que está oculto, entre a lembrança e o que essa lembrança encobre, “saber ver além, ao lado, através” (Dubois 1994, 326). A lembrança e a memória, portanto, só podem ser concebidas como partes de movimentos e deslocamentos constantes, os quais são atualizados sempre em função do presente vivido. “Os traços mnésicos estão ali, duráveis e infinitos, latentes e à espera” (Dubois 1994, 325).

A memória como montagem audiovisual opera, pois, com diversos deslocamentos e ressurgências, está mais para o ensaio experimental do que para a construção definitiva. Tal como se pretende esboçar aqui, reveste-se de caráter dinâmico e polifônico, que procura expressar a multiplicidade e a simultaneidade de perspectivas num dado campo imagético. Por seu caráter dinâmico, ela não se define já na saída, mas sim ao longo do processo, no qual também se exercita enquanto memória coletiva.

Foi justamente durante as (re)análises das imagens do acervo, cotejadas com as análises das sessões de videoelicitação realizadas ao longo da pesquisa etnográfica, que o roteiro de edição de *Memórias retomadas* foi progressivamente construído. A decisão de incluir, na abertura do vídeo, fragmentos dos diversos diálogos, dos quais emergiam condições para o avanço no conhecimento dos assuntos abordados, foi tomada num momento inicial do próprio processo de análise e montagem. A abertura introduz o espectador no contexto das demarcações de terras Potiguara a partir das primeiras vozes e imagens reunidas durante a pesquisa. Voz de Vincent Carelli, numa entrevista concedida em 2012, áudio de um trecho de uma das fitas VHS mencionadas anteriormente, reunidas em 2011, e uma cena curta de uma película em Super-8, cedida ao acervo no início de 2012 pelo próprio autor, José H. Nascimento.

Escolhas como estas emergiram na medida em que pareceu importante incorporar ao vídeo, de algum modo, o conjunto do trabalho de formação do acervo realizado. Por se tratar de uma primeira elaboração em vídeo da pesquisa com a memória visual Potiguara era importante mostrar a natureza do trabalho, de maneira a utilizá-lo, posteriormente, como um fator multiplicador das perspectivas abertas com a formação de um acervo fotográfico e fílmico.

A divisão que se verifica, após a abertura, entre duas partes principais foi, por sua vez, decorrente da própria natureza do material videográfico, previamente selecionado no acervo, compartilhado em sessões de elicitação e reanalisado na edição: uma entrevista com o Cacique

(de 2002) e a filmagem de sua cerimônia mortuária, dois anos depois (em 2004). A interação com os sujeitos a partir do acervo (em sessões de videoelicitação), num primeiro momento, e, com base nessas mesmas experiências, a posterior elaboração do argumento, entendido como ideia original, ainda vagamente estruturada, que motiva a realização do filme e a estruturação do roteiro de edição do vídeo. Foram estes os passos principais, em sentido colaborativo, para a elaboração do roteiro final, o qual, por sua vez, surgiu gradativamente da experiência de (re)analisar o conjunto das imagens já na mesa de edição. O vídeo aborda, pois, a história do Cacique Vado e a interminável dificuldade de reconhecimento das terras indígenas, ao mesmo tempo interroga o próprio sentido das imagens do acervo formado e mostra diálogos e métodos projetivos que fundamentaram o conjunto da pesquisa realizada.

Um roteiro preconcebido para um documentário sobre o Cacique Vado não poderia, portanto, expressar a própria experiência de pesquisa com seus diferentes momentos e pressupostos, tal roteiro seria antes a expressão de um arranjo linear de resultados. Outras duas características do vídeo, com suas diferentes camadas de edição, merecem atenção nesse sentido: o uso de letreiros e a justaposição de tomadas num mesmo plano (o efeito de *split-screen*). No primeiro caso, indica-se de modo recorrente a referência da imagem mostrada em relação ao acervo da pesquisa. No segundo, demonstra-se que uma imagem passa a (re)existir quando alguém chega a visualizá-la e que há imagens dentro de imagens num “fluxo” ou “correnteza” (Flusser 2008, 23) contínuos. As imagens mostradas, desse modo, remetem antes à condição de memória visual das experiências do que propriamente à realidade das cenas tomadas.

Remontar, pois, memórias visuais com base nesse tipo de edição implica avançar no movimento de desnaturalização das imagens. Uma vez admitida a ideia de que toda imagem técnica é necessariamente um duplo, uma duplicação, uma expressão de reprodutibilidade, torna-se possível conceber um tipo de edição de vídeo que não pretenda reforçar no espectador a sensação de olhar o mundo real através da janela da imagem. Ao contrário, nesse tipo de análise e de edição propõe-se que as imagens sejam percebidas todo o tempo por aquilo que são, precisamente: imagens que se deslocam. Com elas, reconhecidas em sua dimensão simbólica, pode-se reunir as aparições de vivos e mortos, na forma de personagens do vídeo, num mesmo plano, lado a lado (figuras 9 e 11).

**Figura 12.** Cena extraída do vídeo *Memórias retomadas* (2015), com duas vistas da sessão de videoelicitação na qual o professor indígena Ailton Potiguara da aldeia Alto do Tambá refletiu sobre a natureza do vídeo e a possibilidade da autoria indígena.



As memórias orais que serviram de estruturação narrativa para o tema principal assumem também, nesse contexto da montagem audiovisual, a forma de comentários dirigidos ao próprio questionamento das imagens. Na parte final do vídeo, por exemplo, o professor Ailton Potiguara fala sobre como as crianças de hoje podem inserir-se num processo de conhecimento motivado pelas imagens:

Pois quando a criança se apropria de algo dessa natureza, é claro que vai satisfazer algo lá na frente de positivo... e é bom ter eles como autor, também como autor, é ele estar vendo ali ele fazendo aquele trabalho, aquele processo de aprendizagem, né. (Fala de Ailton Potiguara no vídeo *Memórias retomadas*)

O questionamento da autoria e a possibilidade da autoria coletiva constituem outras questões presentes no processo colaborativo que fundamentou o tipo de montagem experimentada. Se, em última instância, a montagem revela a memória da experiência de pesquisa daquele que assinou o processo de edição, ela não deixa de expressar a memória dos encontros e das escutas, daquilo que Marc Piault chamou de “espaços de entendimento em que se pode prosseguir e renovar as interrogações” (Piault 1999, 28). Nesse sentido, a autoria assumida individualmente na edição, mas dividida coletivamente na produção, põe-se em perspectiva, tal como as imagens montadas.

Na realidade, o que nós descobrimos pouco a pouco, interrogando a imagem produzida, é que ela não é, em nenhum caso, um reflexo

a mais que ela reproduz, isto é, que ela constitui, que ela fabrica um objeto particular, novo em sua natureza e em sua significação em relação ao que ela evoca. Uma tal descoberta conduz a um deslocamento da atenção em direção às condições mesmas da produção de imagens e à privilegiar a relação instaurada no quadro de uma situação antropológica. (Piault 1999, 27)

As memórias orais e visuais e sua elaboração em termos de montagem audiovisual aparecem, desse modo, como um experimento reflexivo e ensaístico, que se renova na continuidade de um processo dinâmico de pesquisa antropológica. O vídeo, finalmente montado e distribuído, passa a circular e a provocar novas reapropriações e reelaborações das memórias coletivas, em meio ao campo imagético pelo qual diferentes olhares transitam de modo a orientar suas decisões no mundo da vida.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Falam dos seres vivos, é verdade, os descrevem, sem  
ousar mostrá-los.  
ettiene samain. 2014. “Raízes e asas para as imagens”

Este artigo procurou desenvolver um argumento sobre a importância da edição não linear como procedimento analítico próprio do processo de pesquisa antropológica. A montagem passa a incorporar um sentido de elaboração do material pesquisado na própria plataforma de edição, quando o pesquisador verifica e experimenta suas hipóteses e descobertas ao mesmo tempo que as organiza para serem apresentadas aos seus interlocutores e colaboradores. O sentido de “pesquisa”, nesse caso, diferencia-se daquele que é empregado na produção de documentários para televisão ou cinema. Ao considerar a edição não linear como parte do método de pesquisa e de análise, o caráter mais técnico da edição fica em segundo plano.

O pesquisador precisaria, portanto, aprender a editar seus próprios filmes (ter noções de técnica, estética e história do cinema etc.) tal como é capaz de escrever seus próprios artigos, numa fusão promissora entre montagem audiovisual e conhecimento antropológico. Nessa perspectiva, um técnico profissional de edição não deixaria de ser importante e poderia ser consultado a qualquer momento, bem como, após a conclusão da

montagem do pesquisador, ajudaria em pequenos ajustes e na finalização do vídeo, assim como um revisor técnico profissional da língua contribui muitas vezes para tirar dúvidas e/ou aperfeiçoar a finalização de um artigo já escrito pelo seu autor.

O argumento surgiu ao longo do processo de pesquisa de imagens históricas preexistentes, numa busca de exercício do sentido colaborativo que já está bastante desenvolvido no âmbito do filme etnográfico<sup>4</sup>. Assim, em nosso caso, a retomada de memórias visuais depende fundamentalmente daqueles que figuram nas fotografias e filmes reunidos e digitalizados, sejam as pessoas filmadas, sejam seus descendentes, gente que tende a guardar vivamente a recordação de seus antepassados. O sentido de memória da retomada de Terras Indígenas Potiguara estava latente no acervo formado e somou-se ao primeiro sentido para reforçar os diálogos estabelecidos em torno das imagens preexistentes. As narrativas orais surgidas em face das imagens históricas foram, por fim, remontadas junto a essas mesmas imagens do acervo. Estas últimas, nesse movimento, deslocaram-se do possível desaparecimento físico, por deterioração ou descarte, para o reaparecimento em formato digital durável, acompanhado das memórias orais vivas daqueles a quem as imagens históricas se referem hoje.

Nessa espécie de atualização videográfica das memórias coletivas do grupo, reside uma contribuição simbólica aos processos contemporâneos de reafirmação identitária e de luta pela terra. Isso, uma vez que muitas etapas de judicialização ainda estão previstas no processo de demarcação da Terra Indígena de Monte-Mór, até a homologação final e conclusão do processo pelo estado brasileiro. Fica, também, um legado ao ensino de etno-história nas escolas indígenas. Essa disciplina faz parte hoje do currículo de ensino fundamental das escolas indígenas Potiguara, assim como o ensino da língua Tupi, caída em desuso e progressivamente “retomada”, sob novas circunstâncias, a partir da Constituição de 1988.

---

4 No Brasil, o projeto “Vídeo nas aldeias”, que teve seus primeiros resultados nos anos 1980, é uma referência imprescindível para refletir sobre processos colaborativos em vídeo. Ver, especialmente: *A arca dos Zoé* (Vincent Carelli e Dominique Gallois, vídeo, 22’, 1993) e *O mestre e o Divino* (Tiago Campos, vídeo, 85’, 2013).

É claro que o interesse indígena pelo uso do material produzido vai depender do grau de realização do sentido colaborativo proposto, uma vez que, como deixa evidente um de nossos interlocutores indígenas:

a criança, quando se apropria de algo dessa natureza, vai satisfazer algo lá na frente de positivo e é bom ter eles como autor, também como autor: ele estar vendo ali ele fazendo aquele trabalho, aquele processo de aprendizagem, né. (Fala do professor Ailton Potiguara no vídeo *Memórias retomadas*)

A questão sobre a possibilidade de uma expressão videográfica completamente endógena, que seja capaz de traduzir o olhar dos próprios índios Potiguara sobre suas imagens históricas, é certamente importante e mereceria uma outra discussão que não cabe aqui.

Antes da divulgação final do vídeo, duas sessões com a montagem final foram realizadas: uma na escola indígena da aldeia Monte-Mór e outra na casa do professor Ailton Potiguara, aldeia do Alto do Tambá. Foram momentos gratificantes e emocionantes, inclusive com a presença da filha do Cacique Vado. A recepção por parte de nossos principais colaboradores no vídeo, professor Ailton e senhor Luiz, foi bastante positiva. Outro professor e colaborador em nosso projeto, da escola indígena da aldeia Monte-Mór, assim expressou sua visão do trabalho apresentado: “Então eu fico muito feliz em ter esse material. Acho que a gente viu várias pessoas aí nesse vídeo que já não estão mais entre nós, não em corpo, mas em espírito com certeza” (fala do professor Luan Potiguara no vídeo *Memórias retomadas*).

Nessas ocasiões, eles autorizaram a distribuição ampla, a qual foi realizada de forma gratuita em virtude do apoio já mencionado do CNPq. Cem exemplares do DVD, que contém o vídeo produzido e as imagens históricas do Cacique Vado digitalizadas, foram produzidos para a distribuição nas escolas locais. Através da plataforma eletrônica Vimeo, o filme foi também disponibilizado na rede mundial de computadores e “compartilhado” em diferentes aplicativos que simulam “redes sociais”. Nesse setor do campo imagético que se constitui por circulação eletrônica, os Potiguara atuam, por sua vez, com suas próprias e recentes filmagens, inclusive editadas, postadas diariamente.

O trabalho realizado teve continuidade em algumas frentes, embora resultados rápidos não estejam entre nossos principais objetivos. O vídeo

*Memórias retomadas* permanece como convite para o engajamento nas pesquisas colaborativas realizadas no Avaedoc, em que um conjunto bem mais amplo de imagens ainda carece de tratamento e articulação em termos de antropologia visual e filme etnográfico. São, pois, memórias visuais fotográficas e fílmicas, lentamente retomadas em novas etapas, em busca também de uma gestão compartilhada (dos acervos), possivelmente com as escolas indígenas.

Alguns fatores podem se constituir em obstáculos ao avanço mais rápido do trabalho com as imagens em Rio Tinto. São eles: as apreciações negativas sobre o ensino de antropologia visual no bojo dos próprios colegiados docentes, a formação letrada pouco desenvolvida de estudantes (indígenas ou não indígenas) que chegam aos nossos cursos, os fatores de precarização das condições de trabalho nas universidades públicas brasileiras e a atual inflação visual galopante nos meios eletrônicos mundiais. Esta última tende a banalizar e a reduzir a importância e o interesse do estudo de imagens históricas. No entanto, através de redes mais amplas de pesquisadores, núcleos e laboratórios dedicados à antropologia visual, bem como pelo vivo interesse das comunidades estudantis, tais desafios tendem a ser enfrentados e superados sempre que possível.

Em termos da ampliação das nossas redes e do desenvolvimento da antropologia visual na América Latina, o trabalho com as memórias visuais (fotografias, filmes e outras artes) produzidas ao longo dos processos de colonização e seus desdobramentos republicanos poderia levar a discussões promissoras. Como o caso dos Kalina do Suriname, estudado por Gerard Collomb (1998), e o projeto “Calafate-zoológicos humanos” no documentário de Hans Bremer. Eis a seguir alguns tópicos a serem desenvolvidos: prospecção, formação e pesquisa de acervos com vistas à atualização das memórias coletivas e suas possíveis remontagens audiovisuais; desenvolvimento avançado de teorias e métodos antropológicos de uso das imagens históricas e atuais; repatriação de imagens dos nossos povos e grupos étnicos colonizados e/ou acesso gratuito às suas reproduções, quando essas imagens se encontrarem preservadas em museus e/ou instituições anglo-europeias; levantamento e restituição de imagens, para os povos e grupos étnicos, numa perspectiva crítica de revelação do colonialismo interno de cada país; trabalhos colaborativos e gestão compartilhada de memórias coletivas através dos acervos digitais.

Apostar na interdisciplinaridade com as artes e a comunicação, principalmente, sem perder de vista as potencialidades específicas do trabalho antropológico com imagens, constitui também um enorme desafio. Expressar, etnográfica e artisticamente, visões de mundo antropológicas e contribuir à imaginação humana daquilo que fomos, do que somos e do que seremos, no futuro próximo, neste planeta esmorecido, parece-nos, enfim, um exercício vital.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Báez, Mariano. 2014. "Imagen e investigación social". Em *Antropología Visual: perspectivas de ensino e pesquisa*, organizado por Ana Lúcia C. Ferraz e João Martinho de Mendonça, 719-728. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia.
- Bakhtin, Mikhail. 1992. Observações sobre a epistemologia das ciencias humanas. Em *Estética da criação verbal*. traducido por Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira, 399-417. São Paulo: Martins Fontes.
- Banks, Marcus. 2009. *Dados visuais para pesquisa qualitativa*. Porto Alegre: Artmed.
- Clifford, James e George Marcus. 1986. *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Collier Jr., John. 1973. *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: EPU-EDUSP.
- Collomb, Gerard. 1998. "Imagens do outro, imagens de si". *Cadernos de Antropologia e Imagem* 6, n.º 1: 65-80.
- Dubois, Philippe. 1994. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus.
- Eckert, Cornélia e Ana Luiza Carvalho Rocha. 2006. "Antropologia nas interfaces no mundo do hipertexto". *Cadernos de Antropologia e Imagem* 22, n.º 1: 27-44.
- 2015. *A preeminência da imagem e do imaginário nos jogos da memória coletiva em coleções etnográficas*. Brasília: ABA.
- Favret-Saada, Jeanne. 2011. "Deslizamentos de campos: entrevista". *Cadernos de Campo* 20: 191-203.
- Fernandes, João Batista. 1973. *Rio Tinto o extinto*. Rio Tinto: s/e.
- Flores, Carlos. 2007. "La antropología visual: distancia o cercania com el sujeto antropológico?" *Nueva Antropología* xx, n.º 67: 65-87.
- Flusser, Vilém. 2008. *O universo das imagens técnicas*. São Paulo: Annablume.
- France, Claudine de. 1998. *Cinema e Antropologia*. Campinas: Unicamp.

- Geertz, Clifford. 1988. *Works and Lifes: Anthropologist as an author*. California: Stanford University Press.
- Gunn, Philip e Telma de B. Correia. 2002. “O hábitat operário no nordeste industrial: os núcleos fabris de Paulista e Rio Tinto”. Em *Rio Tinto: estrutura urbana, trabalho e cotidiano*, editado por Amélia Panet et ál., 137-161. João Pessoa: UNIPÊ.
- Hikiji, Rose. 2012. *Imagem-violência: etnografia de um cinema provocador*. São Paulo: Terceiro Nome.
- IBGE. 2012. *Os indígenas no censo demográfico 2010*. Rio de Janeiro: IBGE.
- Jelin, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Kossoy, Boris. 2001. *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê.
- Marcus, George. 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.
- 1994. “The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage”. Em *Visualizing Theory*, editado por Lucien Taylor, 37-53. New York: Routledge.
- Mead, Margaret e Gregory Bateson. 1942. *Balinese Character. A Photographic Analysis*. New York: Special Publications of New York Academy of Sciences.
- Mendonça, João Martinho de. 2011. “Entre fotografias antigas e redes sociais: trajetórias de pesquisa fotográfica no interior de Minas Gerais e da Paraíba”. *Illuminuras (UFRGS)* 12, nº 28: 70-102.
- 2016. “Vozes e silêncios: apontamentos sobre reflexividade em filmes etnográficos”. *GIS-Gesto, Imagem, Som. Revista de Antropologia* 1, nº 1: 179-209.
- Moonen, Franz e Luciano Maia, orgs. 1992. *Etnohistória dos Índios Potiguara*. João Pessoa: Procuradoria da República na Paraíba, Secretaria da Educação e Cultura do Estado da Paraíba.
- Novelo, Victoria e Everardo Garduño. 2014. *Memoria visual. Producción y enseñanza de la antropologia visual universitaria en México*. Baja California: Abismos.
- Olate, María Paz Peirano. 2008. “Reflexiones en torno a la obra de Mekas y el cine de ensayo como etnografía experimental”. *Revista Chilena de Antropología Visual*, nº 12: 31-47.

- Panet, Amélia. 2002. “Rio Tinto: história, arquitetura e configuração espacial”. Em *Rio Tinto: estrutura urbana, trabalho e cotidiano*, organizado por Amélia Panet y Rossana Honorato, 17-63. João Pessoa: UNIPÊ.
- Piault, Marc. 1999. “Espaço de uma antropologia audiovisual”. Em *Imagem em foco: novas perspectivas em antropologia*, organizado por Cornélia Eckert e Patrícia Monte-Mór, 13-30. Porto Alegre: UFRGS.
- 2008. Prefácio: por que não? Em *O real imaginado*, editado por Marco Antonio Gonçalves, 11-19. Rio de Janeiro: Topbooks.
- Pinto, Estêvão. 1935. *Os indígenas do nordeste*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Pollak, Michael. 1992. “Memória e identidade social”. *Estudos Históricos* 5, nº 10: 200-212.
- Queiroz, Maria Isaura Pereira de. 1983. *Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva*. São Paulo: CERU e FFLCH/USP.
- 1988. “Relatos orais: do ‘indizível’ ao ‘dizível’”. Em *Experimentos com histórias de vida*, organizado por Olga de Moraes Von Simson, 14-43. São Paulo: Vértice.
- Ricoeur, Paul. 2007. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp.
- Rouch, Jean. 1975. “The Camera and Man”. Em *Principles of Visual Anthropology*, editado por Paul Hockings, 83-102. The Hague: Mouton Publishers.
- Salvador, Frei Vicente do. 1965. *História do Brasil*. São Paulo: Melhoramentos.
- Samain, Etienne. 2014. “Raízes e asas para as imagens”. Em *Antropologia visual: perspectivas de ensino e pesquisa*, organizado por Ana Lúcia C. Ferraz e João Martinho de Mendonça, 713-717. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia.
- Zirión, Antonio. 2015. “Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada”. *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 78: 45-70.