

# GRIMSHAW, ANNA & RAVETZ, AMANDA DESENHAR COM UMA CÂMERA? FILME ETNOGRÁFICO E ANTROPOLOGIA TRANSFORMADORA

**DOI**  
DOI: 10.11606/issn.2525-3123  
gis.2021.178546

Grimshaw, Anna, and Ravetz, Amanda. 2015. "Drawing with a camera? Ethnographic film and transformative anthropology". *J R Anthropol Inst*, 21: 255-275. <https://dx.doi.org/10.1111/1467-9655.12161>

**ORCID**  
<https://orcid.org/0000-0001-6675-3601>

**TRADUÇÃO: TATIANA LOTIERZO**

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010  
fla@usp.br

**ORCID**  
<http://orcid.org/0000-0002-9889-4967>

**LUIS FELIPE KOJIMA HIRANO<sup>1</sup>**

Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, Brasil, 74001-970  
ppgasufg@yahoo.com.br

**ORCID**  
<https://orcid.org/0000-0002-7415-2010>

**REVISÃO TÉCNICA: SYLVIA CAIUBY NOVAES**

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010  
fla@usp.br

## RESUMO

O desenho tem emergido como um foco recente de atenção antropológica. Escritores como Ingold e Taussig defenderam sua importância como um tipo especial de prática de conhecimento, ligando-o a uma reimaginação mais ampla do próprio projeto antropológico. Em respaldo a sua abordagem, está uma oposição entre o lápis e a câmera, entre “fazer” e “tirar”, entre modos de inquirição restritiva e produtiva. Este artigo desafia tal suposição, argumentando que tais elementos no desenho e na realização de filmes existem em uma relação dialética,

---

<sup>1</sup> Agradecemos a Beatriz Vinci de Moraes, Fabiana Bruno e Kelly Koide, pela leitura desta tradução e pelos comentários e sugestões.

em vez de polarizada. Destacam-se insights particulares desdobrados de um diálogo entre antropologias escritas e baseadas em filmes, relacionando-os a debates amplos no interior da disciplina – por exemplo, debates sobre modos de conhecer, sobre a prática qualificada [skilled practice], a improvisação e a imaginação, e a antropologia como um tipo de prática de fazer imagens.

#### RÉSUMÉ

Le dessin est un objet d'étude anthropologique d'apparition récente. Ingold et Taussig ont mis en lumière son importance comme pratique de connaissance d'un genre particulier, le liant à une ré-imagination plus large du projet anthropologique lui-même. Leur approche s'appuie sur une opposition entre crayon et caméra, entre « faire » et « prendre », entre modes d'acquisition d'informations restrictifs et génératifs. Notre article remet en cause cette hypothèse en avançant que ces éléments du dessin et du film se situent dans une relation dialectique plutôt que polarisée. Il éclaire des idées particulières nées d'un dialogue entre l'anthropologie écrite et filmée et fait le lien entre ces activités et des débats plus larges au sein de la discipline, par exemple à propos des modes de connaissance, des savoir-faire, de l'improvisation et de l'imagination, ou encore de l'anthropologie comme forme de pratique de la création d'images.

Ao longo dos anos mais recentes, a prática do desenho tem se tornado um foco importante da atenção antropológica. Os trabalhos de Ingold (2007; 2011a; 2011b; 2013) e Taussig (2009; 2011) têm sido cruciais ao catalisar o interesse por uma área da prática cultural mais frequentemente considerada como competência da escola de artes. Essa nova virada disciplinar, entretanto, não pode ser entendida isoladamente. Ela é essencial a um reexame mais amplo do desenho, que vem sendo realizado por pesquisadores e escritores em uma variedade de campos diferentes – pesquisa artística, história da arte, filosofia e assim por diante (e.g. Cain 2010; Hendrickson 2008; Nancy 2013; Petherbridge 2010).

Neste artigo discutimos o trabalho antropológico recente sobre o desenho e consideramos como esse novo foco de interesse envolve questões mais amplas no interior da disciplina. Nossos objetivos são de mão dupla: primeiramente, examinar se concepções de desenho articuladas por Ingold e Taussig oferecem uma maneira de pensar mais produtivamente sobre formas de inquirição antropológica empreendidas através de diferentes mídias; e, em segundo lugar, perguntar como um diálogo mais expandido entre aqueles que empreendem trabalho textual e fílmico pode servir para aperfeiçoar certos debates chave na antropologia contemporânea sobre modos de conhecer (Halstead, Hirsch e Okely 2008; Harris 2007; Marchand 2010; Stoller 1997; 2009); a prática qualificada, a improvisação e a imaginação (Crapanzano 2004; Hallam e Ingold 2008; Harris e Rapport 2014; Ingold 2001; Jackson 2005; 2012; Janowski e Ingold 2012, Sneath, Holbraad e Pedersen 2009); e a natureza da atividade antropológica em si mesma (Grimshaw 2001; Grimshaw e Ravetz 2005; 2009).

Embora se afirme algumas vezes que a duradoura distinção entre os braços ditos “visuais” e “textuais” da antropologia esteja em descompasso com a prática corrente (Pink 2011: 143-4; Schneider e Wright 2006: 8), resta uma ausência de troca produtiva no interior da antropologia, entre as investigações desenvolvidas através da escrita e aquelas empreendidas através do filme (ou outras formas não impressas), principalmente em se tratando de teoria. Desenvolvimentos em um domínio deixam frequentemente de ser registrados pelo outro. Em vez de insistir na bem conhecida ladainha de reclamações sobre essa situação, entretanto, estamos interessadas em pensar se o interesse recente pelo desenho oferece uma ponte para atravessar a divisão disciplinar. Quais são as possibilidades teóricas produtivas que podem se desdobrar da descoberta de um chão comum?

É central à análise nossa tentativa de trazer clássicos selecionados da tradição do filme etnográfico para o diálogo com a escrita antropológica sobre o desenho. A finalidade não é usar filmes para ilustrar ideias articuladas através da escrita, mas sim justapor esses modos diferentes de antropologia, a fim de fazer certas perguntas. Por um lado, será que o trabalho de Ingold e Taussig oferece uma linguagem para articular qualidades particulares de prática de conhecimento que são exploradas (entre outras formas) através da mídia filme? Por outro lado, pode um engajamento mais sério com o filme como modo de investigação antropológica aliviar limitações presentes na escrita atual sobre o desenho? O que pode significar desenhar com a câmera, e que novos insights são permitidos, quando se juntam antropologias empreendidas através de meios diferentes?

Nosso interesse, ao nos engajarmos nesses questões, é parcialmente derivado do desejo de fomentar um diálogo antropológico mais expandido. Em um momento no qual antropólogos estão cada vez mais trabalhando com uma gama de meios (escrita, desenho, fotografia, paisagens sonoras, internet, etc.), parece importante criar uma linguagem crítica que possa abranger diversas abordagens e perspectivas – algo que nos permita conversar entre nós, enquanto, ao mesmo tempo, permita conservar e entender o que é único às formas ou mídias específicas através das quais nos engajamos nos problemas.

Ao mesmo tempo, no entanto, as preocupações deste texto nascem de momentos enigmáticos que tivemos em nosso trabalho fílmico. Separadamente, estávamos envolvidas em projetos sobre práticas do fazer. Cada qual se viu refletindo sobre o problema de como descrever e dar conta de aspectos de nossos projetos em termos que fossem antropológicamente significativos. Por exemplo, durante a filmagem de *Beautiful colour* (2010) [*Bela cor*], um retrato do artista Ian Partridge, Ravetz ficou intrigada por como, ao pintar, seu interlocutor criava um espaço distinto ao redor de si. Ravetz observava Partridge, um homem com deficiências de aprendizagem,

ao qual faltava autonomia em outras áreas de sua vida, enquanto ele compunha lentamente um mundo a partir das formas, cores, texturas, sons e movimentos de sua prática de pintura. Enquanto ele fazia isso, ele falava de seu prazer pelo fazer, dando expressão a uma maneira particular de estar no mundo que Ravetz (2011) identificou, subsequentemente, como devaneio [*reverie*] (Fig. 1)<sup>2</sup>. Seguir a emergência do devaneio com sua câmera tornou-se uma das preocupações centrais de Ravetz como diretora. Mas ao mesmo tempo, ela não tinha certeza de que esse estado do ser – tanto intangível, quanto perceptível – fosse abrangido adequadamente por concepções existentes de prática qualificada que enfocassem seus materiais e contextos sociais, em vez de suas dimensões experienciais (see, e.g., Grasseni 2007; Ingold 2001; Lave e Wenger 1991).



Figura 1.  
Bela cor



Figura 2.  
Uma cadeira: em  
seis partes.

Para Grimshaw, a experiência de completar um curta, *A chair: in six parts* (2012) [*Uma cadeira: em seis partes*], levantou questões correlatas – do tipo

2 Beautiful colour (<http://vimeo.com/16386572>; <http://www.jrai.net/article/drawing-with-a-camera>).

que também parecia difícil de abordar de modo que se articulassem efetivamente com debates no escopo da escrita antropológica. O filme segue a fabricação de uma cadeira por Bill Coperthwaite, uma figura a la Thoreau<sup>3</sup> que, ao longo de 50 anos, construiu uma “vida feita à mão” na Floresta do Maine (fig. 2). Não era a documentação do fazer *per se* que interessava a Grimshaw, mas a possibilidade de evocar e apresentar a interioridade. Entendia-se que isso envolvia a abertura de um tipo de espaço meditativo em torno do sujeito, caracterizado por mudanças sutis de humor, à medida que Coperthwaite explorava as limitações e o potencial produtivo de seus materiais. Montado a partir da filmagem que sobrou depois da conclusão de um projeto maior (*Mr Coperthwaite: a life in the Maine Woods* [Sr. Coperthwaite: uma vida na Floresta do Maine]), Grimshaw viu *A chair*, inicialmente, como um bônus inesperado, uma obra de “sobras” cuja finalização era agradável por si só. Mas algum tempo depois, ela começou a refletir sobre a sensação de que a obra parecia ter editado a si mesma. As diferentes partes ou movimentos do filme e sua forma geral pareciam ter se formado sem intervenção consciente<sup>4</sup>. Grimshaw começou a se perguntar se sua falta de investimento no resultado, sua vontade de abrir mão do controle sobre a edição era crucial para que o filme achasse sua própria forma, por assim dizer. Era apenas uma noção fantasiosa, ou havia algo mais a explorar aqui sobre o papel da imaginação na feitura do conhecimento antropológico (Harris 2007; Harris e Rapport 2014; Marchand 2010)?

Tanto *Beautiful colour*, quanto *A chair* pertencem a um gênero estabelecido, conhecido como o “filme de processo” [process film]. Frequentemente mal quisto, ele tende a ser visto como a documentação literal ou descritiva de práticas tecnológicas ou culturais – descarregar, carregar água, crianças brincando, construção de canoas e assim por diante. Mas dadas as intrigantes questões antropológicas levantadas em nossos próprios filmes de processo, ficamos interessadas em pensar mais seriamente sobre o gênero. Achamos a escrita de Ingold e Taussig sobre o desenho crucial para iluminar – e obscurecer – aspectos críticos do filme de processo. Mais do que isso, ela era imediatamente valiosa, ao oferecer uma ponte entre áreas separadas da prática disciplinar. Nossa preocupação, entretanto, não tem sido a de defender o filme de processo como ilustração de ideias contemporâneas sobre o desenho. Em vez disso, propomos uma reavaliação do filme de processo como um fundamento para o engajamento crítico em questões de processo, formas de conhecimento e a própria natureza da antropologia.

<sup>3</sup> Henri David Thoreau (1817-1862) foi um filósofo norte-americano que, em seu livro *Walden*, elaborou uma reflexão sobre a vida simples, cercada pela natureza (nota dos tradutores).

<sup>4</sup> *A chair: in six parts* (<http://www.jrai.net/article/drawing-with-a-camera>).

## ANTROPOLOGIA E DESENHO

Ao longo dos últimos anos, Ingold (2007; 2011a; 2011b; 2013; 2015) abordou a questão do desenho e defendeu sua importância como uma prática de conhecimento que combina fazer, observar e descrever (2011c: 17). O interesse de Ingold pelo desenho é componente essencial de um projeto mais amplo e radical, que ele tem articulado através de uma série de publicações. Ele envolve nada menos do que a reorientação da empreitada antropológica como um todo. Tendo inicialmente esboçado seu ponto ao desafiar abordagens estabelecidas, fundadas nas dualidades mente e corpo, cultura e natureza, humanos e animais, sujeitos e o mundo, Ingold tem continuado a desenvolver e estender o escopo daquilo que poderia ser mais bem descrito como uma antropologia “fenomenológica”. Em seu centro está uma série de noções chave – mais notadamente, processo, improvisação, movimento, relacionamentos, engajamentos materiais, prática qualificada – que expressa uma nova maneira de explorar e imaginar a tarefa antropológica. O desenho emergiu como um dos elementos centrais nessa reconfiguração. Para Ingold, esse tem sido um meio importante, reflexivo, através do qual ele entendeu e aclarou sua prática antropológica em particular. Nas páginas iniciais de sua coleção recentemente editada, *Redrawing anthropology* [*Redesenhando a antropologia*], ele declara que é “movido por uma ambição de devolver a antropologia à vida e pela convicção de que o desenho – entendido no sentido mais amplo como um movimento linear que deixa uma impressão ou pegada de qualquer tipo – deve ser central em nossas tentativas de fazê-lo” (Ingold 2011c, 2).

Para Ingold, desenhar é um modo daquilo que ele chama “vagar” [*way-faring*] – um movimento no e através do mundo que é fundamentalmente aberto e improvisatório em seu caráter. Ele envolve deixar um rastro, fazer uma linha, e não criar uma imagem ou representação. Em particular, ele confere atenção à centralidade da observação à prática do desenho, explicando:

Por esse termo, eu não quero dizer a contemplação distanciada e desinteressada de um mundo de objetos, nem a tradução de objetos em imagens mentais ou representações. Refiro-me antes ao casamento íntimo do movimento da atenção do observador com correntes de atividade no ambiente. Observar não é tanto ver o que está “lá”, quanto *assistir ao que está acontecendo*. Seu objetivo, assim, não é representar o observado, mas participar com ele do mesmo movimento produtivo (Ingold 2011a, 223, ênfases do original).

De acordo com Ingold, então, desenhar é ser desenhado, literal e metaforicamente, no mundo, engajar-se, através do olho, da mão e do corpo, com seus contornos e movimento, e gerar uma linha ou traço que mapeie uma jornada tanto formada por, quanto formadora da paisagem material através da qual se navega. Nesse sentido, Ingold busca reconectar

observação a participação, observação a descrição, desafiando suposições de senso comum, de que elas são práticas opostas, ou organizadas hierarquicamente, de engajamento antropológico.

O compromisso de Ingold com o desenho como uma forma de engajar-se no e conhecer o mundo torna-se a base de seu chamado por uma antropologia “gráfica”, ou antropografia (2011a, 222). Por esse termo, ele refere-se a um novo tipo de projeto fundado no *fazer* (Ingold 2013). *Fazer*, para Ingold, é um termo chave – palavra que lhe permite diferenciar nitidamente sua abordagem daquelas que têm prevalecido há tempos na antropologia. As últimas, sugere ele, manifestam uma “estética da pintura” – que tende a orientar-se rumo a uma preocupação com “a composição e a totalização, ao invés da improvisação e do processo” (Ingold 2011a, 222). Ao propor um tipo diferente de antropologia, que transforma práticas de movimento, observação, participação e descrição em tipos de desenho e feitura, Ingold evita formas de inquirição que envolvem a imposição ou projeção de marcos analíticos sobre o mundo. Isso está relacionado a uma distinção crucial, mas não reconhecida, entre desenhar (como um verbo) e o desenho (o objeto da representação que resulta do processo). A preocupação de Ingold com o primeiro é conceptualizada como uma prática contínua e emergente. Entendido dessa maneira, desenhar não é sobre “enquadrar”, mas sim “entrelaçar”. Conhecer é fundamentalmente relacional – ou seja, um conhecer com, em vez de conhecer de ou conhecer sobre.

Ingold não está sozinho entre os antropólogos contemporâneos, em seu engajamento com questões de desenho. Taussig (2009; 2011) também buscou reviver o interesse por uma prática tão frequentemente deixada de lado, ou relegada a algo preliminar em relação a formas gráficas ou representacionais mais desenvolvidas ou sofisticadas. Ele também ancora sua discussão do desenho em sua própria prática como antropólogo, começando sua exploração com um incidente que ele presenciou enquanto passava apressado pela autopista [*freeway*], em Medellín. Ele viu uma mulher, na entrada do viaduto, costurando um homem dentro de um saco de nylon branco. Tão chocante era a cena que Taussig escreveu uma nota com lápis vermelho em seu caderno de campo, com a mensagem “Eu juro que vi isso”, seguida, dois dias depois, por um desenho esboçado (Taussig 2009: 270). Seu reconhecimento da potência do desenho é um reflexo de seu interesse de longa data pela magia simpática (com suas noções chave de cópia e contato) e como ela funciona na modernidade (Taussig 1993). A questão das imagens e de sua atração sobre nós, entretanto, muda aqui da preocupação de Taussig com a qualidade mágica que emana das representações, para o processo de fazer imagens em si. Taussig pergunta (2009, 265): o que acontece quando se faz uma imagem? Por que desenhar? O que acontece com a magia simpática quando desenhamos? O que o processo de desenhar pode nos contar sobre a agência das imagens?

Taussig está interessado especificamente na qualidade corpórea, imersiva e exploratória do desenho e na rede complexa de relacionamentos que ele produz entre o desenhista, o que está sendo desenhado e quem vê. Como Ingold, Taussig entende que esse tipo de prática não é sobre delimitação ou enquadramento, mas sim sobre abertura – “uma linha desenhada é importante não tanto pelo que ela registra, quando pelo que ela o leva a ver” (2009, 270)<sup>5</sup>. Ele busca recuperar o desenho como um modo diferencial de se conectar com e conhecer o mundo.

Em comum com Ingold, Taussig concebe o desenhar como um movimento no mundo. Mas há uma diferença significativa entre as abordagens deles também. Para Taussig, esse movimento no mundo é também um movimento rumo ao mágico – um movimento decorrente tanto da atividade de desenhar, quanto das qualidades representacionais de um desenho. A finalidade da antropologia, argumenta Taussig, é fazer uma “tradução incompleta” da experiência não familiar, de modo a evitar a dissolução do mistério do novo e desconhecido nas “certezas do conhecido” (2009, 271-272). Desenhar, assim, funciona como uma maneira de fazer contato com aquilo que é desconhecido e não articulado. Entendido desse modo, isso se torna uma forma de registro, um “testemunho”: “[S]e eu digo que meu desenho é um ato de testemunha, o que quero dizer é que ele aspira a uma certa gravidade para além do ato de ver com os próprios olhos. Testemunhar, como oposto a ver, é estar implicado em um processo de julgamento” (Taussig 2011, 71, ênfases do original). Desenhar, para Taussig, fala ao coração da empreitada antropológica. Sua importância decorre de sua dinâmica fundamental – suas qualidades emergentes, produtivas (“lógica imaginativa da descoberta”) que expressam algo profundo sem fechá-lo ou apresentá-lo nos termos do familiar.

Ingold e Taussig estão profundamente em dívida com os ensaios de John Berger (especialmente, 2007), por seu entendimento das qualidades distintas do desenho como prática. Cada qual utiliza a escrita de Berger como uma moldura para conceptualizar uma nova antropologia e, na sustentação de seus respectivos argumentos, tanto Ingold, quanto Taussig seguem Berger, ao fazer um chamado pela reavaliação do desenho – uma atividade que tem sido marginalizada historicamente, desqualificada como infantil ou “primitiva” (Taussig 2009, 268). A explicação de Berger quanto à excepcionalidade do desenho articula-se, decisivamente, às questões de temporalidade. Ela serve de base para várias outras distinções que ele propõe – mais notadamente, entre desenho e pintura, e entre desenho e fotografia (Berger 2007). Grosso modo, a diferença é caracterizada como sendo entre práticas de “fazer” e práticas de “tirar”. Se as primeiras são

<sup>5</sup> Taussig deixa claro em seu texto que, enquanto o “terceiro sentido no desenho” – aquele que não é nem factual, nem simbólico – diz respeito ao encerramento do homem (e possivelmente, da mulher) no saco de nylon, o desenho em si incorpora a abertura.



conceptualizadas como uma linha, as últimas são conceptualizadas como um enquadramento (Ingold 2011a: 179). No caso do desenho, a linha mapeia o movimento de um processo expansivo de descoberta. Para alguns tipos de pintura, desde o Renascimento até a revolução modernista, e para a fotografia, entretanto, o enquadramento serve para congelar o tempo, para isolar e circunscrever um momento particular do fluxo da vida em curso (Ingold 2011a, 179).

Taussig parte dessa questão – por que desenhar, em vez de tirar uma fotografia? Ele sugere que há uma intimidade (sediada no corpo) no desenhar que fica faltando ao trabalho com a câmera (Taussig 2009, 265-6). O desenhar envolve, literalmente, um desenho em direção a, um movimento rumo ao e no tema, uma fusão ou entrelaçamento que é transformador – tanto do desenhador, quanto daquilo que é desenhado. Ingold, embora não vá tão longe quanto Taussig e sua noção de magia simpática, também tem – como vimos – argumentado em defesa de uma antropologia “transformadora”, o que ele chama de “antropologia gráfica” ou antropografia (2013, 3-4). Para Ingold, a câmera é crucial ao ponto que ele sustenta, servindo como um contraponto negativo para o tipo de inquirição que ele busca promover (2011a, 225). Ele também trabalha com uma distinção entre o lápis (fazer) e a câmera (tirar) – e essa distinção se torna a base para as antropologias contrastantes que ele se preocupa em expor. Não surpreende que o primeiro seja caracterizado como um projeto produtivo, dinâmico, enquanto a última é estática e fechada. Se um é expressivo de uma abordagem que Ingold define como dar nós, emaranhar ou juntar (2011a, 149), a outra é sobre “enquadrar” (2011a, 225).

Na próxima sessão, olhamos mais detidamente para o filme de processo. Examinamos alguns traços distintivos e avaliamos o tipo de inquirição que tem sido almejado pelo gênero. Especificamente, nossa intenção é trazer exemplos do filme de processo para o debate antropológico sobre fazer e desenhar. Por um lado, perguntamos: que insights sobre o filme de processo poderiam resultar do trabalho sobre o desenhar de Ingold e Taussig? Por outro lado: como poderiam esses filmes desafiar os pressupostos de Ingold e Taussig sobre a câmera e como ela pode ser usada como uma ferramenta de prática antropológica? Em resumo: é possível desenhar com a câmera?

## **O FILME DE PROCESSO**

Há tempos, o filme de processo tem sido uma razão de ser do cinema etnográfico. Algumas das primeiras filmagens produzidas por antropólogos envolveu a expressão de diferentes processos culturais. Por exemplo, os filmes feitos por Haddon no contexto da Expedição ao Estreito de Torres

em 1898 podem ser descritos como filmes “de processo” – embora incompletos, dadas as dificuldades técnicas que ele enfrentou para conseguir que a câmera funcionasse efetivamente em campo (Griffiths 2002, 134). Apesar desses contratemplos, é evidente, nos quatro minutos de filmagem que sobreviveram, que a abordagem de Haddon não era *ad hoc*, mas coerente e consistente, uma expressão de seu compromisso com o registro do desenrolar dos eventos, apresentados como uma sequência de ações com sua própria lógica interna. Desse modo, seus filmes do Estreito de Torres guardam uma semelhança impressionante com os primeiros curtas dos Lumière. Cada filme é formado por um único plano estendido, que abrange uma cena inteira com começo, meio e fim discerníveis. Se os irmãos Lumière ofereceram cenas da vida parisiense – alimentar um bebê, regar um jardim, jogar cartas – Haddon deu a seu público inicial um vislumbre de um mundo cultural muito diferente – mas ordenado de forma semelhante.

As duas sequências mais extensas do material de Haddon no Estreito de Torres – a reencenação de um ritual suprimido há muito tempo, Malu Bomai, e *Shake-a-leg*, uma performance de dança feita por povos aborígenes visitantes<sup>6</sup> – apresenta a cultura da ilha do Estreito de Torres não apenas como contínua – um movimento único do começo ao fim, uma performance com sua própria lógica e dinâmica internas –, mas também como fundamentalmente improvisada em sua natureza. Os ilhéus, como Haddon no papel de operador de câmera, estavam improvisando – constrangidos por sua situação, ainda que utilizassem o que estivesse a seu alcance para responder criativamente às limitações (mais notadamente, vestindo recortes de papelão como roupas cerimoniais)<sup>7</sup>.

Os filmes de Haddon no Estreito de Torres oferecem as primeiras evidências do potencial do filme como um meio que permite explorar e apresentar a cultura como processo – certamente, como um conjunto vivo e improvisado de práticas. Mas a abordagem da filmagem, com sua ênfase no plano único, estático, também chama a atenção para o relacionamento entre enquadramento e movimento, e, por extensão, entre cultura como prescritiva ou normativa e performance como emergente e dinâmica. No trabalho dos sucessores de Haddon, Bateson e Mead, o primeiro desses elementos foi enfatizado. Diferentemente de Haddon, Bateson e Mead eram

<sup>6</sup> As sequências foram gravadas apenas três anos após a invenção da câmera de cinema. Para a filmagem da dança *Shake-a-leg*, nativos da região continental viajaram à Ilha de Murray em um barco de pesca de pepino do mar. Os cliques estão disponíveis na internet, na página: <https://aso.gov.au/titles/historical/torres-strait-islanders/notes/> (nota dos tradutores).

<sup>7</sup> Por exemplo, na sequência sobre Malu Bomai, que dura quase um minuto, Haddon – usando um plano médio fixo – filma três ilhéus que executam uma dança cerimonial para a câmera. Cuidadosamente emoldurados em meio à densa folhagem, os homens estão usando saias preparadas apressadamente, um adereço de cabeça e máscaras. Eles dançam para a câmera – encarando Haddon, enquanto sacodem seus corpos antes de virar e se mover em círculo (para uma descrição e discussão mais completa, ver Griffiths 2002).

largamente indiferentes ao ritmo e ao movimento produtivo da prática cultural. Em vez disso, eles fragmentaram o desenrolar da vida em segmentos comportamentais discretos, fechados em uma hipótese generalizada sobre a cultura (e.g. *Character formation in different cultures*, 1951-4)<sup>8</sup>.

Nas décadas que seguiram ao trabalho de Bateson e Mead, os antropólogos desenvolveram um interesse pelos filmes de processo como parte de um empenho arquivístico e de salvaguarda. Havia uma preocupação em documentar e registrar práticas culturais de modos que combinassem ciência e filme, ou que colocassem o filme a serviço da ciência. A fundação, em 1956, do Institut für den Wissenschaftlichen Film em Göttingen, Alemanha, tornou-se um foco importante dessa ambição. A tentativa de colocar o filme a serviço do empreendimento científico significou a geração de registros – trançado, construção de canoas, etc. – nos quais certas qualidades da imagem em movimento, especialmente a capacidade da câmera de capturar o caráter fluido dos processos culturais, foram considerados muito menos importantes do que as capacidades indiciais de gravação. As críticas quanto à objetividade da filmagem foram mais tarde incorporadas a uma série de tentativas de legitimar o campo da antropologia visual (mais notadamente, em Heider 1976 e Rollwagen 1988). Para aqueles preocupados com a salvaguarda ou a geração de registros em filme para análise, as possibilidades estéticas do meio fílmico não constituíam interesse primário. Elas eram minimizadas, em favor do que estava sendo documentado. A estética do realismo não era reconhecida e, ao agarrar-se resolutamente a uma abordagem literal ou descritiva, os cineastas optavam pelo que eles acreditavam ser “ciência”, descartando o que fosse consignado pela categoria de “arte”<sup>9</sup>.

Os filmes sobre os Yanomami de Asch e Chagnon, especialmente *The ax fight* (1975) [*A luta de machado*], exemplificam esse tipo de abordagem, assim como o trabalho colaborativo de Morphy e Dunlop no contexto da Austrália aborígine (Morphy 1994). Aqui encontramos filmes de processo no centro da investigação antropológica baseada em princípios que postulam uma separação entre dados e análise – entre prática e teoria, participação e observação, trabalho de campo e interpretação. A câmera produz dados sobre eventos e atividades que são então justapostos a perspectivas

8 O material de Bateson e Mead, filmado durante seu trabalho de campo nos anos 1930, foi editado em uma série de curtas-metragens finalizados por Mead cerca de 20 anos depois. Os sete filmes reunidos em *A formação do caráter em diferentes culturas* são estruturados de forma similar. Por exemplo, *Bathing babies in three cultures* (1954) [*Dando banho em bebês em três culturas*] justapõe cenas de bebês sendo banhados em Bali, em Nova Guiné e nos Estados Unidos. Cada cena é estática e independente. Ela enquadra uma “típica” interação entre mãe e filho. A conexão entre as cenas é dada pela narração de Mead. A narração alerta o espectador para os aspectos do comportamento que são considerados culturalmente significativos por Mead.

9 Ver a troca entre Bateson e Mead (2002 [1976]) no final de suas vidas, sobre a arte e ciência da filmagem.

explicativas que têm origem fora do desenrolar do momento cultural em si. Embora *The ax fight* tenha exposto de forma incômoda o problema desse tipo de abordagem, ele atesta que conceptualizar a filmagem como produção de dados resulta na amplificação ou modificação de entendimentos estabelecidos, em vez de em um questionamento sobre eles ou em sua subversão.

Um tipo muito diferente de filme de processo, no entanto, pode ser identificado na história da realização de filmes antropológicos. Profundamente subversor de suposições e convenções disciplinares, ele incorpora uma abordagem que, como vamos sugerir, antecipa de modo importante os chamados contemporâneos por uma antropologia gráfica. Crucial para seu desafio, como um modo alternativo de inquirição intelectual, é o meio fílmico em si. O trabalho de Marshall, Rouch e MacDougall é especialmente significativo nesse sentido<sup>10</sup>. Suas inovações como antropólogos fundamentaram-se em uma mudança radical de perspectiva e posição como realizadores de filmes. Foi crucial o abandono de enquadramentos abrangentes e de categorias explanatórias que até então serviam para organizar um filme como dados.

Marshall, Rouch e MacDougall trataram a realização de filmes como uma maneira de se mover através do mundo, um processo exploratório no qual o conhecimento não existia antes do encontro entre cineasta, sujeitos e o mundo, mas era produzido na e através do desenrolar dessas relações. No centro dessa nova abordagem estava uma câmera portátil e incorporada – uma câmera que se transformava em uma extensão dos sentidos e do corpo do realizador. Isso significou o abandono de uma visão privilegiada ou ideal do mundo, a partir de um lugar imaginado como externo a ele. Ao invés disso, o realizador ou realizadora assumia uma posição parcial, situado/a ao lado daqueles/as com quem estava trabalhando.

Marshall foi um dos primeiros a experimentar um novo tipo de abordagem. Embora o compromisso de longa data de Marshall com o trabalho com o povo Ju/'hoansi seja bastante conhecido, sua curiosidade incomum e inventividade como diretor são frequentemente ignoradas, ou não são propriamente compreendidas. Marshall começou a experimentar com aquilo que ele chamou filmes de “evento”. Essa obra de pequena escala é um contraponto importante aos trabalhos longos, mais elaborados e compósitos sobre os Ju/'hoansi pelos quais ele é mais bem conhecido, mas que ele começou a ver como mais ilustrativos de conceitos antropológicos bastante abstratos, em vez de explorações da vida tal como ela

<sup>10</sup> Nossa escolha dos estudos de caso é, evidentemente, arbitrária e há muitos outros filmes que poderiam servir para nossas finalidades. Ao focalizar trabalhos selecionados de Marshall, Rouch e MacDougall, estamos, entretanto, tomando clássicos da tradição de cinema etnográfico e propondo uma reavaliação de sua importância antropológica.

estava sendo vivida. Até então, tanto as técnicas de filmagem (o manual metodológico), quanto sua abordagem antropológica tinham envolvido a imposição de uma estrutura sobre uma prática social de improvisação. Mas, cada vez mais, ele abandonava enquadramentos narrativos elaborados e começava a experimentar com curtas-metragens construídas ao redor da exploração de processos sociais fluidos<sup>11</sup>.

*A joking relationship* (1966) [*Um relacionamento jocoso*] exemplifica essa nova abordagem. Aqui, em uma sequência notável de doze minutos, Marshall mapeia a complexa, ambígua e altamente carregada interação entre uma jovem mulher, !Nai, e seu tio. Trabalhando com uma câmera portátil, Marshall coloca-se (e insere o espectador) no meio de uma luta que é, alternadamente, divertida, afetuosa, ameaçadora e sedutora. A câmera está tão perto de !Nai e de seu tio, que os planos estão continuamente se movendo dentro e fora de foco. Estamos em meio a um emaranhado de partes do corpo – punhos, braços, torsos, costas. Os movimentos da câmera de Marshall refletem a dança elaborada de seus sujeitos, à medida que eles escorregam para dentro e para fora das mãos um do outro, fundindo-se e se separando, até que finalmente !Nai se liberta num sacudir do corpo e sai andando do quadro.

O que nós vemos em *A joking relationship* (e em seus outros curtas-metragens) é o interesse de Marshall pelos momentos corriqueiros, entendidos não como segmentos circunscritos e isolados, mas como fluxos dinâmicos de relações que se desdobram. Marshall procura apresentar a textura fluida desses eventos de dentro, trabalhando tão intimamente que a sua câmera parece quase tocar seus sujeitos, escová-los, estar emaranhada em uma rede de relacionamentos intersubjetivos. Os filmes resultantes não são uma afirmação sobre algo, mas sobretudo uma coreografia feita a partir de uma densa rede de movimentos em e através de situações particulares.

*A joking relationship* é um importante exemplo da tentativa de Marshall de alinhar sua abordagem antropológica às qualidades distintivas do meio fílmico. Logo, ainda que esse trabalho e seus outros curtas-metragens estejam focados em torno do que ele chama de “eventos”, eles não estão agrupados por serem unidades discretas ou fechadas, mas pelo contrário, são apresentados como momentos porosos e expansivos, imbricados nos processos mais amplos, em curso, da vida social. A preocupação de Marshall como realizador é encontrar uma ressonância criativa entre o meio com o qual ele está trabalhando e os cursos da vida Ju/'hoansi. Isso emerge

<sup>11</sup> Nos anos 1950, Marshall rodou o que ele chamou de filmes “sequenciais” sobre momentos cotidianos na vida Ju/'hoansi – homens tomando banho, mulheres conversando, discussões, trocas entre parentes e assim por diante. Esses filmes foram gravados sem som sincrônico, mas Marshall depois editou o trabalho em pequenos vídeos completos e acrescentou o áudio que ele tinha captado no momento da filmagem (para maior informação sobre esse trabalho, ver Marshall 1993).

de sua posição dentro daquilo que ele está documentando, de modo que o filme mapeia um movimento através de um momento particular em conjunção com outros – incluindo o/a espectador/a. O filme final não é a representação do evento, mas é contínuo com e inseparável do evento em si. Os curtas-metragens de Marshall são semelhantes a esboços – um tipo de “pensamento que emerge por meio do fazer” (Ravetz 2011, 159) – uma linha exploratória que não é enclausurada pelo lado de fora, mas se expande lateralmente e se alonga no tempo. O curta-metragem é menos uma entidade restrita, uma representação, do que um lugar de reunião onde diferentes subjetividades (incluindo aquelas do/a espectador/a) se intersectam e onde emergem novas formas de engajamento e entendimento.

Se Marshall experimentou em pequena escala, Rouch perseguiu uma maior e mais ambiciosa agenda antropológica através do meio fílmico. Mas, de formas importantes, as mudanças que Rouch fez em sua prática de filmagem espelham aquelas que Marshall estava experimentando no mesmo período. Começando nos anos 1950 e prosseguindo até o começo dos anos 1960, Rouch emergiu como uma figura altamente original e inovadora, cujo trabalho desafiou consistentemente os entendimentos convencionais tanto do cinema, quanto da antropologia. Em contraste com Marshall, que sempre permaneceu como um tipo de figura secundária, a personalidade exuberante de Rouch foi difícil de ignorar, embora suas contribuições específicas como antropólogo não sejam muito conhecidas para além do campo bastante estreito do filme etnográfico (Stoller, 1992 é uma exceção importante). É central para qualquer compreensão da antropologia de Rouch, entretanto, a mudança fundamental que ele efetuou em sua prática como cineasta – uma mudança do que poderia ser chamado de *documentação* para uma *transformação*.

Desde o começo de sua carreira, Rouch estava interessado nos temas antropológicos clássicos do ritual e da possessão. Suas explorações iniciais como cineasta, entretanto, seguiram uma abordagem bastante convencional. Seu primeiro trabalho reuniu documentações do processo ritual, feitas de uma posição distanciada. Era como se o diretor estivesse de fora, olhando para os eventos à medida que eles se desenrolavam na frente de sua câmera. Como apontou Nannicelli (2006) em sua discussão sobre a abordagem transformadora de Rouch, *Les magiciens de Wanzerbe* (1948) [*Os mágicos de Wanzerbe*] manifesta todas as técnicas associadas àquilo que ele chamava de “representação” – isto é, o filme abre com um mapa e informação textual; a câmera está distanciada e localizada acima dos sujeitos humanos, assumindo uma perspectiva de superioridade; e há uma narração que explica a sequência dos eventos que compõem o ritual. Em todos os sentidos, é uma antropologia explanatória clássica – o filme, sendo uma espécie de coleta de dados ou documentação de uma ação envolvida por um enquadramento interpretativo pré-existente,

fornecido pelo antropólogo. O conhecimento cultural é representado como um corpo objetivo de conhecimento que é encenado e reproduzido por meio do processo ritual.

As obras posteriores de Rouch, mais notavelmente em *Jaguar* (1967), *Eu, um negro* (1958) e, o que talvez seja perceptível de forma mais completa, em *Tourou et Bitti* (1971), distinguem-se por uma abordagem muito diferente. Não mais trabalhando com a noção de documentação, com a câmera sendo usada para “capturar” eventos que supostamente se desenrolam, esteja a filmagem ocorrendo ou não, Rouch começou a experimentar com a câmera como catalizadora. Como revela *Tourou et Bitti*, isso significou criar eventos, fazer alguma coisa acontecer, explorando processos, não como culturalmente definidos, mas como algo de caráter fundamentalmente improvisado. Para o próprio Rouch, esse curta-metragem foi uma espécie de divisor de águas por evidenciar sua concepção do que ele chamou de *ciné-transe* (ver Rouch 2003). *Tourou et Bitti* é formado por um único plano estendido de quase dez minutos. Rouch aborda uma aldeia Songhay no Níger, onde antecipa o começo de um ritual de possessão. Andando pelo espaço ritual, ele começa a filmar os músicos, enquanto eles aguardam a chegada dos espíritos. Como os espíritos não chegam, os tocadores de tambor param de tocar. Mas Rouch continua a filmar. Suas ações servem para catalisar uma resposta. Os tocadores de tambor recomeçam e os espíritos encarnam nos corpos dos presentes, fundindo o cineasta, os/as participantes e os/as espectadores/as em uma única experiência. Aqui nós podemos ver a mudança crucial da antropologia de Rouch. Seus filmes não são mais *sobre* um processo, mas são o processo em si – frequentemente, uma jornada literal através do tempo e do espaço que cineasta (e espectador/a) empreende, em conjunção com vários sujeitos. O filme torna-se espaço transformador. Ele não pode ser resumido ou encerrado por um enquadramento explanatório, mas é composto por um encontro contínuo entre subjetividades e o mundo, que é reanimado a cada exibição.

O movimento para longe de convenções do que poderia ser chamado de antropologia baseada no cognitivo foi talvez mais bem desenvolvido no que se tornou conhecido como a virada “observacional” na filmagem etnográfica (Grimshaw e Ravetz 2009). Cerca de uma década depois das inovações de Marshall e Rouch, MacDougall emergiu como um praticante e comentarista de um novo tipo de inquirição que era inseparável do meio através do qual ele a estava empreendendo. Embora frequentemente incompreendido e mal-apresentado, o cinema observacional estava baseado em uma mudança radical da perspectiva antropológica. Ele envolveu o abandono tanto da exposição, quanto das convenções da narrativa dramática, em favor de uma exploração aberta dos detalhes do cotidiano, à medida que eles se desenrolavam no curso da filmagem. Em lugar da imposição de um quadro cultural explicativo que delimitasse

processos sociais, os cineastas observacionais situavam-se em meio ao fluxo da vida, imbricando-se em uma rede de relacionamentos dinâmicos, entendidos como estando continuamente em movimento.

Desde o início, MacDougall abordou a tarefa de filmar como algo aberto, uma maneira de fazer perguntas a partir de um lugar dentro do mundo. Seu filme inicial *To live with herds* (1972) [*Viver com rebanhos*], foi de muitas maneiras um primeiro passo no caminho de um novo tipo de investigação – uma obra realizada de forma incompleta. Seus trabalhos posteriores, particularmente a trilogia *The Turkana* [*Os Turkana*] (*Lorang's way* [*O jeito de Lorang*], 1979; *A wife among wives* [*Uma esposa entre esposas*], 1981; e *Wedding camels* [*Camelos de casamento*], 1977) exemplificam a reorientação fundamental de sua perspectiva como um diretor antropólogo. Pois aqui ele começou a trabalhar de modo autoconsciente com o que ele chamou de um estilo de câmera “sem privilégios”, como o fundamento crítico de sua prática. Por esse termo, ele estava se referindo à posição radicalmente diferente que adotou como realizador. Em vez de uma visão antropológica convencional ou “privilegiada”, erigida sobre uma pretensão de colocar-se fora ou acima da vida social para representá-la mais completamente, MacDougall propôs um novo tipo de empreendimento que teve como ponto de partida a posição concreta do cineasta no mundo. Como ele percebeu, essa posição era parcial e situada, resultando numa prática de filmagem que vai sendo tecida no desenrolar de uma teia de relacionamentos (MacDougall 1998, 199-208).

Houve profundas consequências para os tipos de conhecimento que podiam emergir dessa mudança de perspectiva e posição. Como mostra a trilogia *The Turkana*, isso é produzido a partir de um processo contínuo de engajamento entre os sujeitos e o mundo. Essa nova concepção de conhecimento é inseparável da filmagem como um meio de conhecer. Em *Lorang's way*, por exemplo, a biografia feita por MacDougall de um idoso turkana, o cineasta não oferece um resumo de uma vida, nem usa um indivíduo para exemplificar verdades culturais. Em vez disso, ele conceitua o filme como um espaço aberto para um amplo encontro entre sujeitos, diretor e o público. O conhecimento emerge através desse encontro, em vez de estar separado dele. *Lorang's way*, então, é menos uma representação de alguém e mais uma pegada que se estende para além da duração do filme.

## **CINEMA, DESENHO E ANTROPOLOGIA**

Apesar das ênfases e locações diferentes, o trabalho inovador empreendido por Marshall, Rouch e MacDougall foi expressivo de uma abordagem antropológica profundamente nova. Ele refletiu um afastamento da cultura conceptualizada como um objeto relativamente estático a



ser estudado e representado por meio do filme, para uma preocupação com relacionamentos e processos nos quais a prática do cinema e o meio para tal filmagem estão entrelaçados na pesquisa em curso. MacDougall caracterizou a diferença entre esses dois empreendimentos como “filmes sobre antropologia” e “filmes antropológicos” (1998, 76)<sup>12</sup>.

Não satisfeitos com suas técnicas e suposições originais, cada um dos cineastas buscou assumir uma posição diferente no mundo – movendo-se de um lugar conceptualizado como externo àquilo que documentava, para uma posição, viva e negociada, de dentro. Foi crucial para essa transformação de posição e perspectiva a incorporação da câmera. O cineasta não mais usava tecnologias de câmera fixa para enquadrar o processo social em curso, como se estas fossem expressões arraigadas da cultura. Agora, ele era parte essencial dos processos em si, participante ativo na geração de formas culturais. De maneiras importantes, o filme torna-se uma jornada, sua forma e caráter eram expressivos dos relacionamentos que a formavam. O filme carrega a impressão de subjetividades reunidas e criadas por meio do encontro. Daí o trabalho – filme antropológico – ser aberto, inacabado, reativado a cada projeção em vez de algo limitado. Ele torna-se um espaço expansivo entre sujeitos, cineasta e o público. O tipo de antropologia cunhada nesse encontro não é mais sobre a transmissão de corpus de conhecimento, mas envolve a geração de um saber mais temporário, móvel, alcançado através de engajamento e relacionamento.

Se o trabalho de Marshall é raramente reconhecido por antropólogos (para além da projeção de *The hunters* [1958] [*Os caçadores*] em cursos introdutórios), os filmes de Rouch tendem a ser discutidos nos termos especializados que ele propôs para fazê-lo. Esses termos – mais notadamente, *ciné-transe*, etnoficção, antropologia compartilhada – são citados mais usualmente por quem trabalha no campo do filme etnográfico. Mas para além disso, eles têm tido muito pouco destaque. O problema é que essa terminologia especializada tem frequentemente funcionado para designar o caráter único do trabalho de Rouch, em vez de facilitar uma conversa mais ampla sobre o que ele pode representar como um esforço antropológico específico, e como isso pode desafiar normas e suposições disciplinares. O caso de MacDougall, entretanto, é o mais desconcertante – dada a consistência com que ele se engajou em questões antropológicas tanto nos filmes, quanto na escrita correlata. Apesar de um corpo de trabalho substantivo, estendendo-se por mais de 40 anos, ele praticamente não ganhou nenhuma força na disciplina como um todo.

<sup>12</sup> MacDougall esclarece essa distinção nos seguintes termos: “Um método útil para distinguir entre o filme antropológico e o filme sobre antropologia [...] é avaliar se o filme tenta cobrir um novo campo através de uma exploração integral dos dados ou se ele apenas faz um relato com base em conhecimento existente” (1998: 76, ênfases do original).

Fica evidente que, até recentemente, o trabalho inovador realizado por Marshall, Rouch e MacDougall estava fora de sintonia, conceitual e metodologicamente, com o pensamento disciplinar. A filmagem antropológica, se é que foi reconhecida, foi (e ainda é) vista como teoricamente insuficiente, demasiado concreta ou específica, muito aberta. Por um lado, antropólogos/as tenderam a ler mal ou simplesmente a ignorar como esse tipo de trabalho constitui a antropologia, interpretando-o, diferentemente, segundo convenções de dados e análises, descrição e interpretação. Por outro lado, em comparação com o trabalho de “artistas-etnógrafos/as”, como Castaing-Taylor, Butler e Mirza, ele é visto como ingênuo ou sem interesse artístico – um tipo de filme de processo bem simples<sup>13</sup>.

### REAVALIANDO O FILME DE PROCESSO

O interesse recente pelo desenho oferece um enquadramento para caracterizar o tipo de antropologia que Marshall, Rouch e MacDougall estavam buscando através do meio fílmico. As explorações feitas por Ingold e Tausig das práticas do fazer oferecem uma linguagem pela qual o filme de processo pode ser reavaliado, pois elas nos permitem articular aspectos da filmagem que, de outro modo, permaneceram tácitos, aparentemente não-antropológicos. Até o momento, tem sido difícil descrever, em termos que fizessem sentido para antropólogos/as, a seriedade intelectual de uma inquirição que não adere à moldura disciplinar convencional.

Ao mesmo tempo, sugerimos que Marshall, Rouch e MacDougall anteciparam, de forma importante, conceitos chave propostos por Ingold e Tausig. Ao forjar alternativas à câmera como tecnologia de captura, esses cineastas geraram filmes de processo que expressaram a ideia do desenhar como um meio de “conhecer com”, em vez de “conhecer sobre”. Já na década de 1950, Rouch e Marshall estavam experimentando formas culturais, em vez de documentar passivamente a cultura como um objeto. Seu trabalho era, de modo autoconsciente, relacional – aberto, inacabado, indeterminado. Seus filmes de processo dependiam das capacidades de deixar rastros da câmera incorporada<sup>14</sup>, implicada no mundo como uma

13 Ver, por exemplo, o filme de Castaing-Taylor e Paravel, *Leviathan* (2012), e o projeto de Butler e Mirza, de 2007, *The museum of non-participation* [O museu da não-participação] ([www.museumofnonparticipation.org](http://www.museumofnonparticipation.org)). Ultrapassa o alcance deste texto abordar questões colocadas por trabalhos recentes que atravessam a fronteira entre arte e antropologia. Mas as exploramos em detalhe em nossa obra em processo, em formato de livro, *Moments of being*, na qual olhamos mais de perto para a antropologia entendida segundo uma estética do desenhar ou pintar.

14 Diferentemente da palavra “incorporada”, o uso do termo “incorporada” desloca a ênfase do corpo da/do cineasta como centro da filmagem para a produção de um corpo-câmera distinto, como outra perspectiva engajada na ação. A escolha desse termo, assim, visa reforçar a ideia de que o dispositivo não é mais aquilo que produz um enquadramento limitante referido a um olhar que se remete unicamente ao diretor/a, mas sim algo que adquire vida própria, num certo sentido, como parte dos acontecimentos, ao “se incorporar” em

parte geratriz de ação, mostrando o compromisso dos cineastas com a coetaneidade do tempo entre o *self* e o outro (Fabian 1983), como algo distinto de um tempo espacializante.

Reunir Marshall, Rouch e MacDougall com Ingold e Taussig enriquece nossa compreensão do tipo de antropologia que pode ser proposta através do modelo do desenhar. Enquanto a influência desse modelo sobre a antropologia – o movimento em direção a uma antropologia completamente gráfica – ainda está por ser vista, sugerimos que o desenhar abriu um espaço para uma conversa mais ampla entre diferentes modos de pesquisa antropológica. Ironicamente, um dos principais obstáculos no caminho de um amplo diálogo é uma série de suposições sobre a câmera: “A câmera interrompe esse fluxo de atividade visio-manual e corta a relação entre gesto e descrição que repousa no coração do desenho”, declara Ingold (2011a, 225). Nem Ingold, nem Taussig consideram a possibilidade de que se possa ser capaz de desenhar com uma câmera. A fotografia ou a filmagem não são reconhecidas como práticas, com a câmera funcionando como um dispositivo que pode ser incorporado. A câmera é apresentada como uma tecnologia que, através de seu enquadramento “projetivo”, desvia o curso das possibilidades de “intervir nos campos da força e fluxo onde as formas das coisas emergem e se mantêm” (Ingold 2011a, 178).

É central à apresentação de Ingold e Taussig sobre o desenho a evocação de uma prática aberta, exploratória. Desenhar é um verbo. Ele é caracterizado como efêmero, um movimento contínuo que escapa às fronteiras, através de um fluxo desobstruído. Enquanto tal, ele é inimigo do enquadramento. Desse modo, o desenhar como uma prática expansiva, fluida, vem a ser contrastado com outras formas de fazer imagens ou compor motivos e padrões [mark-making] que são vistos como limitados ou “projetados” – a pintura e a fotografia sendo os principais exemplos. Ao afirmar a distinção entre “fazer” e “tirar”, entre o fluido e exploratório e o extrator e limitante, Ingold e Taussig também estão, é claro, convocando modos de antropologia nitidamente contrastantes. De um lado, há uma antropologia improvisada e progressiva e, de outro, um projeto estático confinado em um enquadramento fixo. Ao afirmar essa distinção, como notamos anteriormente, tanto Ingold, quanto Taussig dirigem sua atenção à primeira, o desenhar como um processo, às custas da última, um desenho, uma representação. Mas se levarmos a sério a ideia da câmera como um instrumento, em vez de uma tecnologia, e reconhecermos que certos tipos de filmagem podem ser considerados formas de desenhar, o relacionamento entre processo e representação se torna mais complexo e interessante. É crucial uma nova concepção do enquadramento.

---

meio ao fluxo relacional no qual está inserido. Ver também usos do termo em “Tutameia: Terceiras Estórias”, de João Guimarães Rosa e “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”, de Eduardo Viveiros de Castro (nota dos tradutores).

Marshall, Rouch e MacDougall – de modos diferentes – recusaram a imposição de um enquadramento do tipo Bateson e Mead sobre a cultura, de um lugar imaginado, exterior ao que está sendo representado. Em vez disso, em suas mãos, o enquadramento tornou-se algo flexível, orgânico, que emerge do interior do ambiente compartilhado no qual sujeitos e cineastas (e por extensão, o público) estão situados. Seguindo Ingold, poderíamos dizer que o que distingue suas respectivas abordagens da filmagem é a improvisação com relação ao uso do instrumento, por meio de um entrelaçamento de ação e percepção, ferramenta e corpo, e entorno (Ingold 2011a, 56-61). A posição da câmera – o que pode ser visto, o que não pode, o que pode ser antecipado, o que não pode – torna-se congruente com a perspectiva daqueles que habitam o mesmo espaço do/da cineasta. Dessa sintonia, sai um enquadramento sempre cambiável. Ainda assim, o enquadramento também contradiz a ideia de ação inteiramente aberta, enfocando seletivamente uma experiência específica.

Uma das cenas de *Lorang's way* discutidas com mais frequência, o mapeamento feito por Lorang de seu lugar no mundo para ser filmado por MacDougall, oferece um exemplo concreto do que poderia estar implicado nesse processo de enquadramento. Pois aqui vemos MacDougall abandonar uma perspectiva totalizante em favor de uma câmera que, tal como o próprio Lorang, observa a partir do centro metafórico do mundo. O gesto de Lorang é gráfico, seu braço produz uma linha no espaço, levando-nos a esperar por e experimentar imaginativamente a linha que ele coloca em movimento (Fig. 3). Os limites do que a câmera pode ver estão alinhados à própria perspectiva de Lorang – seu braço gesticulando em direção ao horizonte, apontando para além do quadro. O alinhamento do quadro com a linha de visão de Lorang serve para aumentar, em vez de diminuir, a sensação do espectador do caráter desdobrável, expansivo, do mundo que é mostrado.



Figura 3.  
O jeito de Lorang  
(reproduzida com  
a autorização de  
David MacDougall).

Ao sugerir que as técnicas de Marshall, Rouch e MacDougall podem ser aproximadas a práticas de desenho, nossa preocupação inicial foi usar Ingold e Taussig como um meio para articular o tipo de antropologia que tais cineastas perseguiram. Mas também descobrimos que trazer a filmagem para os debates antropológicos recentes sobre o desenhar foi um primeiro passo para repensar as noções de câmera, enquadramento e o relacionamento espinhoso entre estrutura e agência na compreensão de formas de prática improvisada. Os filmes de processo de Marshall, Rouch e MacDougall colocam em dúvida certas suposições sobre a natureza restritiva do enquadramento, enquanto destacam outras possibilidades produtivas – especialmente, os elementos responsivos e gestuais do enquadramento, mais do que sua fixidez; o papel do enquadramento como catalisador da atividade criativa e no estímulo a estados ampliados de percepção [heightened states of awareness<sup>15</sup>]. Ao mudar sua posição como cineastas e se colocar no fluxo da experiência em movimento, havia limitações reais àquilo que Marshall, Rouch e MacDougall podiam saber, ouvir, ver e mostrar. Diferentemente da posição “privilegiada” que eles ocuparam previamente, na qual enquadrar significava impor uma linha ao redor de algo e o encapsular, Marshall, Rouch e MacDougall começaram a trabalhar criativamente as limitações de uma perspectiva não privilegiada ou situada e geraram algo novo.

O resultado não foi a imposição de um “contorno” definitivo sobre um objeto chamado cultura, mas o traçar de uma linha sempre cambiante. Seus filmes de processo são um alento para a trama crucial entre correntes conflitantes que animam a prática improvisatória. Daí saem inúmeras novas questões. Que estados distintivos da consciência [states of consciousness] emanam em momentos de improvisação? Podem tais estados ser entendidos como “modos de conhecer” (Harris 2007; MacDougall 2006; Ravetz 2011)? Como poderia um novo conceito de enquadramento contribuir para os debates contemporâneos sobre a imaginação no interior do trabalho antropológico (Crapanzano 2004; Harris e Rapport 2014)?

## **RUMO A UMA ANTROPOLOGIA TRANSFORMADORA**

Em uma entrevista a Enrico Fulchignoni, Jean Rouch certa vez comparou sua filmagem ao jazz: “uma *jam session* entre o piano de Duke Ellington e o trompete de Louis Armstrong, ou os encontros intempestivos que André Breton algumas vezes descreve” (Rouch com Fulchignoni 2003: 186). Aqui Rouch confere atenção a uma arena de prática cultural que, há longo tempo, tem sido reconhecida como fundamentalmente voltada à

<sup>15</sup> Note-se que a palavra *awareness*, no texto, é utilizada com o sentido de um estado da consciência (nota dos tradutores).

improvisação. Tecer essa relação entre a filmagem e um tipo particular de composição musical é rico e sugestivo e confere peso à visão de que o relacionamento entre estrutura e agência não é apenas fundamental para a prática improvisatória, mas também é percebido com frequência pelos improvisadores/as musicais como algo altamente produtivo. Essa é uma questão tratada por Berliner em seu principal estudo da forma, *Thinking in jazz* (1994) [*Pensar em jazz*]. Especificamente, ele procura desafiar muitas das suposições associadas ao jazz – principalmente, a de que esse é essencialmente um modo espontâneo e intuitivo de performance musical (1994: 2). Em uma tentativa de organizar seu próprio pensamento confuso sobre o jazz, a pesquisa de Berliner com músicos leva-o a descobrir “o caráter notável do treinamento e pensamento musical rigoroso em que se baseia a improvisação” (1994: 15). Entendê-lo torna-se crucial para capturar a natureza do jazz como prática criativa. Para Berliner, é impossível entender momentos de inovação sem, ao mesmo tempo, reconhecer suas raízes em modelos culturais e musicais preexistentes.

A própria prática de Rouch é usualmente descrita em termos de seu caráter improvisado, e ele é celebrado por sua abordagem ousada, que borrou as fronteiras entre verdade e ficção, o “real” e o “imaginado”. Mas ao trabalhar de novas maneiras como um antropólogo-cineasta, é evidente que Rouch estava jogando de forma consciente com e contra modos de prática antropológica existentes. Além disso, ao tornar o que ele chamava de *ciné-transe* uma parte integrante de sua prática, o trabalho de Rouch levanta uma outra questão, que é frequentemente deixada de lado nas discussões antropológicas sobre o desenhar e formas correlatas – especificamente, os estados subjetivos diferenciais associados aos momentos de improvisação. A afirmação de Rouch de entrar em uma realidade diferente quando filma tem sido difícil de interpretar para os comentaristas/as. Ela é frequentemente vista como uma dimensão sedutora, se não fantasiosa, de sua personalidade exuberante, mas algo que não pode ser replicado ou avaliado seriamente (Henley 2009: 349). A suposição de que o *ciné-transe* é uma idiosincrasia pessoal em vez de um fenômeno experimental mais amplo deixa de considerar a própria conexão para a qual Rouch mesmo apontou – aquela entre a filmagem e o jazz. Mas ao fazer isso, ele estava nitidamente alinhando suas próprias experiências de percepção ampliada [heightened awareness] àqueles momentos mais tipicamente atribuídos a músicos de jazz que, durante a performance, tornam-se “possuídos” – unha e carne com o momento que se desdobra ao redor deles.

A noção de *ciné-transe* proposta por Rouch desafia os entendimentos da prática qualificada como algo redutível a uma prática ou alinhamento material do olho, mão, corpo, movimento e material (Grasseni 2007;

Ingold 2001; Lave e Wenger 1991). Ela levanta a questão sobre outros aspectos do processo de improvisação que são mais difíceis de caracterizar, e que não têm sido, talvez, abordados de forma adequada nos debates recentes sobre o conhecer (e.g. Halstead *et al.* 2008; Harris 2007; Marchand 2010). Especificamente, ela se refere àqueles estados de consciência específicos, algumas vezes chamados de percepção [awareness] ou sintonização [attunement] que, em certas circunstâncias, emanam em um tipo de espaço de espera, algo que Milner chamou de “intervalo enquadrado” [framed gap] (1987, 81). Embora Ingold certa vez tenha se referido a isso em relação a seu próprio fazer musical – “Eu experimento uma maior sensação de consciência [awareness], mas essa consciência não é do meu tocar, ela é o meu tocar” (2001, 413, ênfases do original) – ele não foi muito longe na articulação, em termos antropológicos, do que quis dizer com isso. Também Taussig parece sinalizar para algo semelhante em sua invocação do termo “magia”, com respeito ao desenhar. Mas não fica claro, a partir do trabalho de Ingold e Taussig, como, quando e sob quais circunstâncias esses estados particulares de consciência [consciousness] emergem ou, de fato, sua significância para uma antropologia “transformadora”. Taussig, além disso, alertou para “uma fina camada de realidade sob a qual se esconde o pântano do *hocus pocus*” (2009, 264).

O trabalho de Marshall, Rouch e MacDougall oferece uma maneira produtiva de pensar sobre o papel criativo do enquadramento e seu funcionamento como um elemento vibrante no coração de seus filmes de processo inovadores. Pois o que é significativo, sugerimos, não é a ausência de enquadramento, mas o que o enquadramento torna possível. Em vez de conceptualizar a câmera como marcada por uma estrutura inerte (similar a um cortador de biscoitos) – algo talvez visto por Ingold como um dispositivo tecnológico que separa gesto e descrição (2011a, 225) –, nós interpretamos a câmera encorporada como parte de um processo contínuo de enquadramento e reenquadramento, que produz um tipo particular de consciência ampliada [heightened consciousness]. Esse modo de consciência [consciousness] ou afinação – a atenção em algo e não em tudo – envolve um modo dinâmico de foco que retém o relacionamento entre o que fica dentro e fora da moldura. Um enquadramento desse tipo estende, em vez de reduzir, a continuidade entre gesto, observação e descrição que é o desenhar<sup>16</sup>.

Para ambas de nós, como cineastas, nosso interesse em *Beautiful colour* e *A chair* estava no problema de como burilar e tornar significativos aqueles aspectos do fazer que excediam concepções antropológicas de processo

16 Isso se aproxima da noção de horizonte ou *hinterland* que Crapanzano discute, com respeito à imaginação – envolvendo, como ele diz, uma dialética entre abertura e encerramento (2004: 2).

existentes. Ao alinhar cuidadosamente nossas próprias abordagens com a de nossos sujeitos, estávamos tentando abrir um espaço no interior de nossos filmes, que espelhasse o espaço criativo que Partridge e Coperthwaite criaram, ativamente, para sua própria prática improvisada. Nossa preocupação era com a natureza da atenção potencializada [heightened attentiveness] e como, sendo uma manifestação do que poderia ser chamada de “o imaginativo”, ela poderia ser entendida como um modo específico de conhecer – que fosse amplo e produtivo. Essas questões abrangiam tanto os aspectos substantivos, quanto os formais de nossa filmagem antropológica – ou seja, o que nossos sujeitos estavam fazendo e o que nós mesmas estávamos fazendo no espaço entre o conhecido e o desconhecido, estrutura e agência, o material e o imaginativo. Procuramos trabalhar com as qualidades distintivas do meio fílmico para nos engajarmos em modos de ser e conhecer, sem traduzi-los nos termos familiares da explanação antropológica:

Mais do que qualquer outro meio de comunicação humana, a imagem em movimento torna-se sensual e sensivelmente manifesta como a *expressão da experiência pela experiência*. Um filme é um ato de ver que se faz visível, um ato de ouvir que se faz audível, um ato de movimento físico e reflexivo que se faz reflexivamente sentido e entendido (Sobchack 1992, 3-4, ênfases nossas).

O trabalho de cineastas específicos tem muito a contribuir com os debates antropológicos atuais, se – seguindo MacDougall (1998, 257) – ele não for tomado como sendo sobre conhecer as mesmas coisas diferentemente, mas sim sobre conhecer coisas diferentes. As questões que nos foram colocadas por *Beautiful colour* e *A chair* são parte de uma preocupação mais ampla sobre como trazer ao foco certos processos de conhecimento que permanecem desarticulados e resistentes à descrição – estados de consciência que podem ser mais efetivamente evocados do que representados, uma vez que eles são, por sua própria natureza, processuais, emergentes em vez de remanescentes. Tais estados estão implicados na literatura antropológica sobre modos de conhecer (Harris 2007; Marchand 2010) e no trabalho recente sobre o desenhar e o fazer, mas o temor do “pântano de hocus pocus” de Tausig talvez tenha deixado estacionada uma discussão mais completa desses aspectos da prática antropológica. O novo interesse disciplinar na imaginação (Crapanzano 2004; Harris e Rapport 2014; Janowski e Ingold 2012) pode oferecer um lugar para o engajamento mais continuado com tais questões.

Para cineastas antropólogos, no entanto, o que tem sido nomeado de formas diferentes como “placidez do saber [knowing stillness]” (Moore 2012), “devaneio” (Ravetz 2011) e “atenção” (MacDougall 2006) é



precisamente o que seu meio traz à tona<sup>17</sup>. Como descobrimos em nosso trabalho com certos sujeitos, isso envolve tanto um enquadramento, quanto um deixar em aberto, a geração de um conhecer ativo que parte de uma estrutura e também decorre do abandono do controle. Um filme não descreve esse estado, nem o traduz em termos explanatórios existentes, mas em vez disso, convida o/a espectador/a a participar dele. Embora estados particulares de consciência associados à prática improvisacional tenham sido explorados na filmagem antropológica, aqueles trabalhando esse meio também têm tentado iniciar uma conversa mais ampla sobre como poderíamos lidar com a caracterização de conceitos tão notoriamente escorregadios. Ao fazê-lo, sugerimos que os/as cineastas antropólogos/as propuseram uma maneira de estender o diálogo atual sobre o desenhar – algo que ultrapassa as antigas divisões entre filmagem e escrita.

Ver o filme de processo como análogo ao desenhar é entendê-lo como um meio de “conhecer com”, em vez de conhecer sobre. Mas reconhecemos que enquanto Ingold e Taussig rejeitam o enquadramento como um todo, o ato de filmar nos confronta com a moldura. Os trabalhos de Marshall, Rouch e MacDougall (e o nosso mesmo) podem ser entendidos como desenhos, nos termos de Ingold e Taussig – rastros de uma câmera incorporada implicada no mundo. De fato, temos argumentado que, diferentemente da antropologia de Mead, seu enquadramento é móvel e ocorre a partir de uma perspectiva fluida e situada. Contudo, ao enfatizar essas qualidades, também queríamos nos apegar à luta dialética entre modos abertos de se mover fluidamente e a experiência e atos seletivos de *enquadrar* essa experiência. É precisamente essa tensão dialética que gera a consciência ampliada [heightened consciousness] e novos modos de conhecer.

A insistência de Ingold e Taussig sobre o desenhar poderia ser levada muito mais longe – para sugerir uma leitura radical da antropologia como uma prática de feitura de imagens (Grimshaw 2001; Grimshaw e Ravetz 2005). Mas ao focalizar o desenhar como um verbo e rejeitar o desenho (a imagem resultante), essa possibilidade é vedada de antemão. Em contraste, sugerimos que a antropologia, entendida como uma forma de feitura de imagens, tem potencial transformador – ou seja, é uma forma de conhecer abrangente e produtiva. Isso é possível, entretanto, apenas se aceitarmos a existência de uma tensão criativa entre enquadramento e uma exploração aberta do mundo.

17 Isso porque a “placidez” de Moore é conceptualizada como um estado durante a performance, no qual “conexões são feitas entre ações, percepções, pensamentos e intenções” (2012: 109). Ravetz (2011; 2012) define devaneio como um estado similar ao sonho e, entretanto, ativo, uma forma de mente ausente que não distingue entre quem vê e o que vê, e cria sentimentos incomuns de unidade. A noção de MacDougall de “percepção ampliada” [heightened awareness] parte de uma distinção entre concentração e atenção, entre foco ou introversão e uma consciência [consciousness] ampliada, aberta (2006: 7).

## AGRADECIMENTOS

Somos muito gratas aos/às leitores/as anônimos e a Matei Candea pelos comentários e sugestões para a revisão. Pedimos desculpas por não termos sido capazes de envolver o artigo *Drawing it out* (2014), de Haidy Geismar, em nossa discussão. Ele foi publicado depois da finalização deste texto, mas é uma importante contribuição para os debates antropológicos sobre o desenho e as formas de conhecimento que destacamos aqui.

## REFERÊNCIAS


- Bateson, Gregory e Margaret Mead. 2002 [1976]. On the use of the camera in anthropology. *In: The anthropology of media: a reader* (eds) K. Askew e R. Wilk, 41-6. Oxford: Blackwell.
- Berger, John Peter. 2007. *Berger on drawing* (ed. J. Savage). Aghabullogue, Co. Cork: Occasional Press.
- Berliner, Paul Franklin. 1994. *Thinking in jazz the infinite art of improvisation*. Chicago: University Press.
- Cain, P. 2010. *Drawing: the enactive evolution of the practitioner*. Bristol: Intellect Books.
- Crapanzano, Vincent. 2004. *Imaginative horizons: an essay in literary-philosophical anthropology*. Chicago: University Press.
- Fabian, Johannes. 1983. *Time and the other: how anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press.
- Geismar, Haidy. 2014. Drawing it out. *Visual Anthropology Review* 30, 97-113.
- Grasseni, Cristina. 2007. Communities of practice and forms of life: towards a rehabilitation of vision. *In: Ways of Knowing: New Approaches in the Anthropology of Knowing and Learning* (ed.) M. Harris, 203-21. Oxford: Berghahn.
- Griffiths, Alison. 2002. *Wondrous difference: cinema, anthropology and turn-of-the-century visual culture*. New York: Columbia University Press.
- Grimshaw, Anna. 2001. *The ethnographer's eye: ways of seeing in modern anthropology*. Cambridge: University Press.
- Grimshaw, Anna e Amanda Ravetz (eds). 2005. *Visualizing anthropology: experiments in image-based practice*. Bristol: Intellect Books.
- Grimshaw, Anna e Amanda Ravetz. 2009. *Observational cinema: film, anthropology and the exploration of social life*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hallam, Elizabeth e Tim Ingold (eds). 2008. *Creativity and cultural improvisation*. Oxford: Berg.
- Halstead, Narmala, Eric Hirsch e Judith Okely (eds) 2008. *Knowing how to know: fieldwork and the ethnographic present*. Oxford: Berghahn.
- Harris, Mark. (ed.) 2007. *Ways of knowing: new approaches in the anthropology of knowing and learning*. Oxford: Berghahn.
- Harris, Mark e Nigel Rapport (eds). 2014. *Reflections on imagination*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Heider, Karl. 1976. *Ethnographic film*. Austin: University of Texas Press.
- Hendrickson, Carol. 2008. *Visual fieldnotes: drawing insights in the Yucatan*. *Visual Anthropology Review* 24, 117-132.
- Henley, Paul. 2009. *Adventures of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema*. Chicago: University Press.
- Ingold, Tim. 2001. *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Ingold, Tim. 2007. *Lines: a brief history*. Abingdon, Oxon: Routledge.

- Ingold, Tim. 2011a. *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Ingold, Tim. (ed.) 2011b. *Redrawing anthropology: materials, movements, lines*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Ingold, Tim. 2011c. Introduction. In: *Redrawing anthropology: materials, movements, lines* (ed.) Tim Ingold, 1-20. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Ingold, Tim. 2013. *Making: anthropology, archaeology, art and architecture*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Ingold, Tim. 2015. *The life of lines*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Jackson, Michael. 2005. *Existential anthropology: events, exigencies and effects*. New York: Berghahn.
- Jackson, Michael. 2012. *Between one and one another*. Berkeley: University of California Press.
- Janowski, Monica e Tim Ingold (eds) 2012. *Imagining landscapes*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Lave, Jean e Etienne Wenger. 1991. *Situated learning: legitimate peripheral participation*. Cambridge: University Press.
- MacDougall, David. 1998. *Transcultural cinema*. Princeton: University Press.
- MacDougall, David. 2006. *The corporeal image: film, ethnography and the senses*. Princeton: University Press.
- Marchand, Trevor. (ed.) 2010. *Making knowledge: explorations of the indissoluble relation between mind, body and environment*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Marshall, John. 1993. Filming and learning. In: *The cinema of John Marshall* (ed.) J. Ruby, 1-134. Philadelphia: Harwood Academic.
- Milner, Marion. 1987. *The suppressed madness of sane men*. London: Routledge.
- Moore, Penelope. 2012. Knowing stillness. *Humanities Research XVIII*, 107-26.
- Morphy, Howard. 1994. *The interpretation of ritual: reflections from film on anthropological practice*. *Man (N.S.)* 29, 117-46.
- Nancy, Jean-Luc. 2013. *The pleasure in drawing*. New York: Fordham University Press.
- Nannicelli, Ted. 2006. From representation to evocation: tracing a progression in Jean Rouch's *Les magiciens de Wanzerbe, Les maîtres fous, and Jaguar*. *Visual Anthropology* 19, 123-143.
- Petherbridge, Deanna. 2010. *The primacy of drawing: histories and theories of practice*. New Haven: Yale University Press.
- Pink, Sarah. 2011. Drawing with our feet (and trampling the maps): walking with video as a graphic anthropology. In: *Redrawing anthropology: materials, movements, lines* (ed.) Tim Ingold, 143-56. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Ravetz, Amanda. 2011. Both created and discovered: the case for reverie and play in a redrawn anthropology. In: *Redrawing anthropology: materials, movements, lines* (ed.) Tim Ingold, 157-76. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Ravetz, Amanda. 2012. Sipping water: reverie and improvisation. *Critical Studies in Improvisation/Études Critiques en Improvisation* 8: 2 <http://www.criticalimprov.com/article/view/2139/2924> (acessado em 09/12/14).
- Rollwagen, Jack R. (ed.) 1988. *Anthropological filmmaking*. Chur: Harwood Academic.
- Rouch, Jean. 2003a. On the vicissitudes of the self. In: *Ciné-ethnography* (ed.) S. Feld, 47-86. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rouch, Jean. with Enrico Fulchignoni 2003b. Ciné-anthropology. In: *Ciné-ethnography* (ed.) S. Feld, 147-87. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Schneider, Arnd. e Christopher Wright (eds.) 2006. *Contemporary art and anthropology*. Oxford: Berg.
- Sneath, David, Martin Holbraad, e Morten Axel Pedersen. 2009. *Technologies of the imagination: an introduction*. *Ethnos: Journal of Anthropology* 74, 5-30.
- Sobchack, Vivian 1992. *The address of the eye: a phenomenology of film experience*. Princeton: University Press.
- Stoller, Paul. 1992. *The cinematic griot: the ethnography of Jean Rouch*. Chicago: University Press.
- Stoller, Paul. 1997. *Sensuous scholarship*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Stoller, Paul. 2009. *The power of the between: an anthropological odyssey*. Chicago: University Press.
- Taussig, Michael. 1993. *Mimesis and alterity: a particular history of the senses*. New York: Routledge.
- Taussig, Michael. 2009. *What do drawings want?* *Culture, Theory, Critique* 50, 263-74.
- Taussig, Michael. 2011. *I swear I saw this: drawings in fieldwork notebooks, namely my own*. Chicago: University Press.

### **Filmografia**

- THE AX fight. 1975. T. Asch. Documentary Educational Resources. USA. 30 mins.
- BEAUTIFUL colour. 2010. A. Ravetz, 22 mins.
- A CHAIR: in six parts. 2012. A. Grimshaw, 42 mins.
- CHARACTER formation in different cultures. 1951-1954. G. Bateson and M. Mead. USA. 105 mins.
- THE HUNTERS. 1958. J.K. Marshall. Film Study Center, Harvard University. USA. 72 mins.
- JAGUAR. 1967. J. Rouch. Les Films de la Pleiade. France. 93 mins.
- A JOKING relationship. 1966. J. Marshall. Film Study Center, Harvard University, USA. 13 mins.
- LEVIATHAN. 2012. L. Castaing-Taylor e V. Paravel. Cinema Guild, USA, 87 mins.
- LORANG'S way. 1979. D. MacDougall e J. MacDougall. Rice University Media Center. USA. 70 mins.
- LES MAGICIENS de Wanzerbe. 1948. J. Rouch. France. 30 mins.
- MOI, un noir. 1958. J. Rouch. Les Films de la Pleiade. France. 70 mins.
- MR COPERTHWAIT: a life in the Maine Woods. 2014. A. Grimshaw. BerkeleyMedia. USA. 237 mins.
- TO LIVE with herds. 1972. D. MacDougall. University of California at Los Angeles, USA, 70 mins.
- TOUROU et Bitti: les tambours d'avant. 1971. J. Rouch. CNRS (France), 10 mins.
- A WIFE among wives. 1981. D. MacDougall e J. MacDougall. Rice University Media Center. USA. 75 mins
- THE WEDDING camels. 1977. D. MacDougall e J. MacDougall. Rice University Media Center. USA. 108 mins.



**Anna Grimshaw** tem formação em antropologia e cinema. Ela é professora no Graduate Institute of the Liberal Arts, na Emory University. Ela é autora de *The ethnographer's eye: ways of seeing in modern anthropology* (Cambridge University Press, 2001) e, com Amanda Ravetz, de *Observational cinema: anthropology, film and the exploration of social life* (Indiana University Press, 2009). Sua série de filmes em quatro partes, *Mr Coperthwaite: a life in the Maine Woods* (2014) é distribuída pela Berkeley Media. Graduate Institute of the Liberal Arts, Emory University, 537 Kilgo Circle, S415-Callaway Center, Atlanta, GA 30322, USA. E-mail: agrimsh@emory.edu

**Amanda Ravetz** é formada em pintura na Central School of Art and Design e, posteriormente, completou um doutorado em Antropologia Social com Mídia Visual na University of Manchester. Ela é pesquisadora sênior no MIRIAD (Manchester Institute for Research and Innovation in Art and Design), da Manchester Metropolitan University. Ela é editora, com Anna Grimshaw, de *Visualizing anthropology* (Intellect Books, 2005) e, com Alice Kettle e Helen Felcey, de *Collaboration through Craft* (Bloomsbury, 2013). Manchester Metropolitan University, Cavendish Street, Manchester M15 6BG, UK. E-mail: a.ravetz@mmu.ac.uk

**Licença de uso.** Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 06/10/2020

Aprovado: 24/10/2020