

SÉRIE ANTROPOLOGIA

440

CINE-ARMA: A POIESIS DE FILMAR E PESCAR

Carlos Emanuel Sautchuk

Brasília, 2013

**Universidade de Brasília
Departamento de Antropologia
Brasília
2013**

Série Antropologia é editada pelo Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, desde 1972. Visa à divulgação de textos de trabalho, artigos, ensaios e notas de pesquisas no campo da Antropologia Social. Divulgados na qualidade de textos de trabalho, a série incentiva e autoriza a sua republicação.

1. Antropologia 2. Série I. Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília

Solicita-se permuta.

Série Antropologia Vol. 440, Brasília: DAN/UnB, 2013.



Universidade de Brasília

Reitor: Ivan Camargo

Diretor do Instituto de Ciências Sociais: Sadi Dal Rosso

Chefe do Departamento de Antropologia: Wilson Trajano Filho

Coordenadora da Pós-Graduação em Antropologia: Carla Costa Coelho

Coordenadora da Graduação em Antropologia: Juliana Braz Dias

Conselho Editorial:

Wilson Trajano Filho

Carla Costa Teixeira

Juliana Braz Dias

Comissão Editorial:

Andréa de Souza Lobo

Soraya Resende Fleischer

Editores Impressa e Eletrônica:

Cristiane Costa Romão

EDITORIAL

A Série Antropologia foi criada em 1972 pela área de Antropologia do então Departamento de Ciências Sociais da Universidade de Brasília, passando, em 1986, a responsabilidade ao recente Departamento de Antropologia. A publicação de ensaios teóricos, artigos e notas de pesquisa na Série Antropologia tem se mantido crescente. A partir dos anos noventa, são cerca de vinte os números publicados anualmente.

A divulgação e a permuta junto a Bibliotecas Universitárias nacionais e estrangeiras e a pesquisadores garantem uma ampla circulação nacional e internacional. A Série Antropologia é enviada regularmente a mais de 50 Bibliotecas Universitárias brasileiras e a mais de 40 Bibliotecas Universitárias em distintos países como Estados Unidos, Argentina, México, Colômbia, Reino Unido, Canadá, Japão, Suécia, Chile, Alemanha, Espanha, Venezuela, Portugal, França, Costa Rica, Cabo Verde e Guiné-Bissau.

A principal característica da Série Antropologia é a capacidade de divulgar com extrema agilidade a produção de pesquisa dos professores do departamento, incluindo ainda a produção de discentes, às quais cada vez mais se agrega a produção de professores visitantes nacionais e estrangeiros. A Série permite e incentiva a republicação dos seus artigos.

Em 2003, visando maior agilidade no seu acesso, face à procura crescente, o Departamento disponibiliza os números da Série em formato eletrônico no site www.unb.br/ics/dan.

Ao finalizar o ano de 2006, o Departamento decide pela formalização de seu Conselho Editorial, de uma Editoria Assistente e da Editoração eletrônica e impressa, objetivando garantir não somente a continuidade da qualidade da Série Antropologia como uma maior abertura para a inclusão da produção de pesquisadores de outras instituições nacionais e internacionais, e a ampliação e dinamização da permuta entre a Série e outros periódicos e bibliotecas.

Cada número da Série é dedicado a um só artigo ou ensaio.

Pelo Conselho Editorial:

Wilson Trajano Filho

SUMÁRIO

Title: Cine-weapon: the poiesis of filming and fishing

Abstract: This paper discusses the use of moving images in the anthropology of technique, specifically, the ethnographic recording of the capture with harpoon of arapaima fish in the coastal lakes of Amapá, in the Brazilian Amazon. Inspired in Rouch's notion of cine-trance, I ponder on the possibility of doing ethnography by intertwining the technical processes of capturing that fish and capturing images. I also describe the way in which I take the relationship between the movie camera and the harpoon – their rhythms and properties – as a helpful tool to describe the major features of the dialogical interaction between harpooner and fish, namely, the harpooner-harpoon link, the perception of signals emitted by the fish, and the meaning of the capturing gesture.

Key words: Fishing, hunting, Amazon, image, visual anthropology

Título: Cine-arma: a poiesis de filmar e pescar

Resumo: O presente trabalho discute o uso do registro de imagens em movimento na abordagem da antropologia da técnica. Mais especificamente, na etnografia da captura do peixe pirarucu com o uso o arpão, em lagos na costa do Amapá. Com inspiração na ideia do cine-transe, de Rouch, reflete-se sobre a possibilidade de uma abordagem etnográfica fundada na associação entre os processos técnicos de captura do animal e de captura de imagens. Descreve-se também de que modo investiu-se na conexão entre a filmadora e o arpão – entre seus ritmos e propriedades – como via privilegiada para etnografar as principais dimensões da relação dialógica entre arpoador e peixe: o acoplamento arpoador-arpão, a percepção dos signos emitidos pelo peixe e o significado fundamental do gesto de captura.

Palavras-chave: Pesca, caça, Amazônia, imagem, antropologia fílmica.

Cine-arma: a poiesis de filmar e pescar¹

Carlos Emanuel Sautchuk
Departamento de Antropologia
Universidade de Brasília

(...) I mounted the camera and Nanook, stringing his
 harpoon, began slowly snaking over the crest.

Robert Flaherty, 1922, “How I Filmed ‘Nanook of the North’ ”.

Poiesis: a combining form denoting production.

Webster’s Dictionary

Cauteloso, eu sequer levava uma filmadora para a primeira etapa do trabalho de campo. Após algumas semanas sem nenhum tipo de registro de imagens, quando tomávamos os remos numa canoa, para mais uma expedição de pesca na região de lagos, um dos pescadores me perguntou, um pouco sem jeito, se eu não havia trazido “máquina”. Ao responder que portava apenas uma câmera fotográfica, ele não escondeu a decepção. Suspeito até que fiquei momentaneamente diminuído face aos poucos pesquisadores, de ciências biológicas em sua maioria, que já haviam passado pela Vila Sucuriju e seus arredores, no litoral do Amapá. Estes portavam invariavelmente câmera filmadora e a empregavam constantemente, fizeram questão de relatar-me. Assim, minha cautela acabara gerando a impressão que eu tanto evitara, pois não filmar pareceu-lhes um misto de menosprezo e despreparo.

¹ Esse texto é uma versão em português do artigo “Cine-weapon: the poiesis of filming and fishing”, publicado na revista *Vibrant*, v. 9, n. 2, pp. 406-430. Parte do conteúdo aqui desenvolvido foi apresentada na mesa redonda “Tecnologia da caça e do cinema”, que integrou a mostra cinematográfica “O animal e a câmera”, no âmbito do *Forumdoc - Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte*, em novembro de 2011. Sou grato pelo convite aos organizadores do evento, na pessoa do professor Paulo Maia. Devo aos participantes as discussões ali empreendidas, que suscitaram algumas das elaborações aqui desenvolvidas.

Série Antropologia. Vol. 440. Brasília: Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, 2013, pp. 6-30.

Nada que não pudesse, entretanto, ser dissipado pelo tempo de convivência e, particularmente, pela presença, em minha segunda etapa em campo, de uma filmadora. A fotografia, sobretudo em preto e branco, e com uma máquina analógica, que não permitia a visualização imediata, despertaria interesse escasso localmente, não fosse a instituição da prática de retratar as pessoas para depois devolver-lhes cópias. Iniciada por acaso, essa prática gerou vários tipos de interações e levou ao estreitamento de minhas relações com muitos dos quinhentos moradores da vila, inclusive conferindo outro sentido às minhas idas e vindas do campo, quando era possível copiar os fotogramas.

Uma vez portando a câmera filmadora, também fui muito requisitado a registrar, não tanto pessoas, mas paisagens nos lagos e, acima de tudo, a captura do pirarucu com arpão. Havia também grande interesse pelo resultado das filmagens, o que levou a exibições in loco das imagens em sua forma bruta. Por um lado, as pessoas que não frequentavam os lagos, ou que lhe tinham pouca familiaridade (como as mulheres em geral e também os pescadores costeiros), apreciavam visualizar essa região tão importante na cosmologia local. Já os laguistas, especialistas no manejo do arpão neste ambiente, comentavam vivamente as performances exibidas no aparelho televisor – notando o que havia sido filmado, o que ficara ausente (o etnógrafo-cinegrafista, por exemplo), mas, principalmente, emitindo comentários jocosos ou elogiosos sobre o desempenho deles nessa captura caracterizada pela relação agonística o arpoador e o peixe. O prestígio da captura bem sucedida, extremamente relevante entre os laguistas, ganhava assim mais uma manifestação no ambiente da vila. Por outro lado, os debates com os pescadores a respeito das imagens em vídeo foram de valor inestimável para a etnografia, assim como a visualização repetida das atividades de captura, que me proporcionou afinar o intuito analítico sobre o tema central dessa pesquisa de doutorado, a saber, a relação entre as técnicas de pesca e os processos de construção da pessoa (Sautchuk 2007a).

Muito embora não constasse entre os objetivos iniciais da pesquisa, a edição de um curto filme (Sautchuk 2007b), em formato de reportagem, também suscitou grande interesse local. Externamente, além de ter sido originalmente apresentado, a título de síntese etnográfica, por ocasião da defesa da tese, o vídeo foi exibido, com diferentes resultados, noutros eventos acadêmicos e situações onde políticas públicas relativas à população local estavam sendo discutidas. Isso sugere uma reflexão sobre o significado

do filme a partir de sua interação com espectadores particulares – como um artefato, que ganha significado a depender de seu uso – e não somente em sua forma de produção, em relação com a situação etnográfica, a população local e os parâmetros cinematográficos adotados.

A partir do emprego do registro de imagem em vídeo na etnografia dos pescadores da Vila Sucuriju, em especial entre os laguistas, todos estes aspectos me pareceram relevantes. Entretanto, o objeto das reflexões desse texto é outro. Estarei interessado em abordar aqui, por assim dizer, não tanto a relação entre *antropologia e imagem*, mas entre *etnografia e filmagem*. Considero o uso dos dispositivos de imagem mais como modo da relação etnográfica, do que como meio para a apresentação de seus resultados. Se abordo as imagens aqui mais como processo do que como produto é porque, desde o início da pesquisa, o registro em vídeo ressaltou como um meio potente para o engajamento etnográfico e a compreensão do significado das relações estabelecidas entre seres e coisas nesse contexto amazônico.

Filmar e fotografar não me pareceram jamais tarefas de registro simples de processos materiais, até porque eu tinha em mente a advertência de John Collier sobre o uso da imagem em pesquisas sobre cultura material:

(...) um dos problemas essenciais é um conhecimento suficientemente grande a respeito da tecnologia, para *sabermos* observá-la em seus aspectos *significantes*. Interculturalmente isto pode ser uma exigência imperiosa, pois o significado de uma arte [tecnológica] se insere profundamente nos diferentes *ethos* de uma cultura (1973: 39-40).

Há aqui então uma relação mais do que puramente objetiva – coleta de dados ou ilustração – pois a fotografia deve vir associada, de algum modo, a uma leitura compreensiva da situação a ser retratada. Esta postura informou o início de minha pesquisa, mas logo se mostrou insuficiente diante do tipo de relação empreendida. Como eu adotara como abordagem etnográfica o engajamento prático nas atividades da pesca – o que envolveu, obviamente, um processo de aprendizagem e de um posicionamento implicado nas relações entre pescadores, artefatos e animais – as próprias ações de filmagem acabaram ganhando forma no interior dos processos técnicos enfocados. Ou seja, a câmera foi empregada de modo integrado às tarefas da

pesca, alternando-se com o manejo de outros objetos e à realização de outras tarefas, como remar, matar um peixe, auxiliar na observação de sinais etc.

Dessa forma, se o sentido dos atos, seres e artefatos envolvidos nas atividades técnicas da pesca foram também acessados através do engajamento prático nessas atividades – o que envolveu, é claro, a busca por aprender certas habilidades – ao empregar a câmera de vídeo, parecia ocorrer um reposicionamento dos termos do argumento de Collier. Em uma palavra, não se tratava de conhecer melhor antes para depois captar imagens, nem de captar imagens antes para depois conhecer melhor. O que se desenrolava era uma aproximação etnográfica *através* da operação dos dispositivos de produção de imagem, em particular a câmera de vídeo.

A forma como a câmera filmadora entrara nessa investigação sobre relações técnicas entre humanos, artefatos e animais remete a dois argumentos avançados por MacDougall, no âmbito de sua proposta sobre o cinema observacional e a participação na antropologia. É bem verdade que ele entende por participação o diálogo mais intenso entre as pessoas sobre os intentos e formas do filme, quando estou buscando aqui uma aproximação entre dois conjuntos de relações técnicas (pesca e filmagem), onde os aspectos mais relevantes passam por relações entre humanos e não humanos. Além disso, MacDougall interessa-se predominantemente pela relação entre o produto e as pessoas filmadas (o filme e o grupo) quando estou voltado aqui para uma relação entre os processos (filmar e pescar). Apesar dessas particularidades, foram inspiradoras as indicações de MacDougall sobre transcender as formas de conhecimento centradas na escrita, apontando para um alargamento das formas do filme e da antropologia. Mas sobretudo a afirmação de que valeria um abandono por parte dos etnógrafos da tentativa de atender às pré-concepções de um bom cinema, “to conjecture that a film need not be an aesthetic or scientific performance: it can become the arena of an inquiry” (MacDougall 1975: 128).

Portanto, o foco desse texto não está no contexto ou nos impactos locais do uso da câmera, nem na imagem enquanto narrativa antropológica e tampouco no uso posterior dos registros para fins de observação etnográfica da técnica. A despeito da importância dessas questões, o interesse aqui volta-se para a conexão entre os gestos de filmar e os de capturar o peixe como *modus operandi* da etnografia. Dito de outro modo, investiga-se aqui a ideia de que a associação entre a captura de imagens e a captura do pirarucu não é apenas da ordem da simultaneidade, mas da mutualidade.

Ainda que seja possível explorar como a pesca se adéqua à câmera (começando pelo peso do etnógrafo-câmera a bordo da canoa e chegando até a forma de matar o peixe do modo mais prestigioso, prevendo a exibição do registro na Vila), centro minha preocupação em uma questão, a saber, de como o encontro entre duas técnicas viabilizou a etnografia da pesca. Não advogo por um interesse estritamente instrumentalista do uso da câmera, mas pretendo considerar a sua operação enquanto processo de transformação do etnógrafo, que leva a uma relação substantivamente distinta com o desenrolar das atividades etnografadas.

São bem conhecidas na antropologia visual as críticas à estética objetivista de certos documentários, que elude a presença da câmera com o intuito de construir a ilusão da apreciação direta da realidade. Por outro lado, tem-se visto também outro tipo de mimese, igualmente ilusória, que, ao considerar a presença da câmera, a aciona como um meio de colocar o espectador diretamente em contato com o filmado, numa tentativa de humanização do filme. Tais posturas, largamente expressas no debate acerca do cinema observacional e seus desdobramentos (cf. Grimshaw e Ravetz 2009), estão a certa distância do que apresento aqui. Afinal, ambas desconsideram a transformação empreendida pelo dispositivo de filmagem – uma por realismo, outra por humanismo.

Se, por um lado, evito o voyerismo realista, por outro penso na direção de Suhr e Willerslev (2012), quando defendem o rompimento com o dogma mimético da câmera humanizada. Para tanto, eles elegem a tarefa da montagem como modo de tensionar o senso de realismo do documentário etnográfico. Inspirado por este tipo de perspectiva, porém voltado não ao filme enquanto produto, mas à relação entre filmagem e etnografia, minha estratégia é considerar a própria câmera enquanto um dispositivo técnico vinculado a outro conjunto de relações técnicas, aquelas filmadas. Penso que isso é uma boa alternativa especialmente quando o registro de imagens em movimento ocorre no âmbito do interesse etnográfico pelo significado das relações entre humanos e não humanos. Pretendo indicar como isso se conecta às perspectivas de Dziga Vertov (1995) e de Jean Rouch (2003), quando assumem explicitamente a dimensão técnica como um fator que não apenas institui a própria condição do cinema, mas contém as suas potencialidades.

Uma câmera na mão e uma pancada na cabeça



Foto 1: O arpoador Antenor e seus filhos Passarinho e Agenor deslocam-se em busca do pirarucu.

Quando portava a câmera fotográfica ou a filmadora, eu ocupava o banco central da canoa, entre o piloto, que fica à popa, e o arpoador, que, na proa, maneja alternadamente o remo e o arpão. Ainda que não precisasse auxiliar sempre na propulsão da embarcação, essa posição não podia ser totalmente passiva, ou autônoma, pois meus movimentos e posturas incidiam diretamente na dinâmica do conjunto. Numa das primeiras perseguições a um peixe em fuga, no interior de um intrincado manguezal, eu buscava com a câmera o melhor ângulo para tentar registrar os sinais do peixe e o momento da arpoada, quando fui atingido na cabeça pela parte posterior da haste do arpão, no momento em que o arpoador trouxe a arma para trás, preparando o gesto de lançamento. Este toque inviabilizou a arpoada, a captura, e quase lançou a câmera na água. Na verdade, poderia ter sido pior, pois em situações semelhantes há o risco do braço ou pescoço ser enlaçado pela corda do arpão (a arpoeira) e apertado quando do

lançamento da arma, o que geraria conseqüências mais graves. Quando viajam no meio da canoa, as crianças devem ficar muito atentas e sincronizarem seus movimentos aos do arpoador, para não serem surpreendidas por um gesto repentino, comum nessa atividade.

Esse episódio evidenciara ao menos dois aspectos importantes. O primeiro deles é que eu estava filmando os lagos na espera de um evento singular, espetacular e inesperado – o encontro entre o arpão e o animal – e perdendo o foco do processo que evoluía intensamente na relação mais ampla entre o arpoador e o peixe. Ou seja, a minha atenção estava alheia ao conjunto das operações que se desenvolviam; visava apenas o resultado – a captura – e descuidava das dimensões relevantes das demais ações que põem em relação o arpoador e o peixe. Por outro lado, operava nos termos de uma câmera subjetiva, desconsiderando o arpoador no enquadramento, como se a visada da câmera fosse a dele próprio, o que se mostrou totalmente equivocado, não apenas pela questão da incompatibilidade com as relações internas da canoa, mas porque eu estava recortando parte da atividade injustificadamente do ponto de vista etnográfico. O segundo aspecto, que decorre desse primeiro, é que, se havia uma noção muito clara de co-substancialidade entre arpoador e arpão – um acoplamento, constituindo um corpo só, segundo os termos locais – ele gerava também um processo de englobamento, isto é, a canoa toda – piloto, embarcação e tudo o mais – estava vinculada às ações do arpoador.

Percebendo isso, pareceu-me que filmar a captura do pirarucu não poderia se resumir a tentar estabelecer conexões esteticamente eficazes entre o dispositivo de registro (a câmera) e o peixe, pois para dar conta dos aspectos relevantes o registro imagético deveria levar em conta um arranjo mais amplo e complexo. Antes de tudo, fazia-se necessário atuar a partir do acoplamento entre etnógrafo e câmera – isto é, não era viável eludir o fato de que a câmera estava absolutamente situada, corporificada, no fluxo das ações. Mais que isso, quando tomava a câmera nas mãos, eu devia guardar uma postura de implicação semelhante à exigida para quando estava atuando na pesca, e não converter minha disposição para a de um *voyeur*, registrando imagens como se estivesse desconectado do fluxo de ações. Quando isso ficou claro, passei a filmar com a atenção voltada também aos procedimentos internos à canoa, inclusive compatibilizando a operação da câmera com pequenas tarefas (em detrimento, evidentemente, do apuro estético das imagens). Em segundo lugar, esse acoplamento

etnógrafo-câmera estava englobado por outro, regido pela preeminência do arpoador-arpão sobre a canoa. Estas relações deveriam estar bem estabelecidas para que uma filmagem da captura pudesse se desenvolver a partir do interior da canoa, afinal, registrar o peixe sem tal mediação (sem passar pelo arpoador) era uma redução injustificável, visto que o interesse da pesquisa recaía exatamente sobre as relações entre pescadores, artefatos e animais.

A compreensão da atividade nestes termos modificou o desafio de filmar. Não tanto pela posição, afinal não havia escolha sobre a localização do conjunto etnógrafo-câmera – devíamos ficar no meio da canoa, alinhados entre o piloto e o arpoador. Idealmente, a melhor posição para se arpoar é de frente, porque a velocidade da canoa é somada à força do braço na impulsão do arpão, e também porque a posição do corpo do arpoador face ao alvo favorece a precisão. Para a filmagem, essa passou a ser também uma boa configuração, pois mantinha no mesmo enquadramento os sinais do peixe e os gestos do arpoador, englobando assim todos os elementos da ação. Quando a arpoada devia se dar mais lateralmente à canoa, o enquadramento simultâneo era perdido. Esse fator negativo para a filmagem ressaltou, porém, a importância da noção de *feição* da arpoada, o que remete diretamente à relação entre a posição do laguista e o local em que o peixe aparece, estabelecendo uma vinculação entre o comportamento do animal e as relações internas da canoa. Ao tentar abarcar o espaço em que se apresentava uma boa *feição*, a busca do melhor enquadramento tornou evidente que a corporalidade do arpoador não se limitava à canoa, mas projetava-se como uma mancha irregular ao seu redor, marcando a virtualidade de suas capacidades predatórias e perceptivas face ao ambiente. Esta espécie de campo de ação – ou de campo operatório, como prefiro chamar, pois indica o potencial de atuação de mais de um agente – revelou-se crucial para compreender o espaço dos lagos. Ali não há vazios, mas sim imbricações sucessivas de campos operatórios de todos os seres, resultando numa constante negociação de percepções e possibilidades mútuas de ação.

Tais percepções etnográficas podem ser pensadas em associação com algumas formulações a respeito do cinema e do filme etnográfico. A começar por uma das proposições mais instigantes e conhecidas de Jean Rouch (1975), de que o uso da câmera transforma o próprio cinegrafista. Proposição esta oriunda das ideias do pensador e cineasta soviético Dziga Vertov (1995) sobre o cinema-verdade, afirmando que a câmera e o gravador são órgãos de percepção que conferem uma potencialidade e

uma forma diferente aos sentidos humanos. Para Vertov, a visão cinematográfica é uma forma particular de olhar, empregando um novo órgão perceptivo – a câmera, o cine-olho ou olho mecânico – que potencializa a débil visão humana de seu “piloto”. O ponto que cabe enfatizar na proposta de Vertov sobre o cine-olho é a centralidade do movimento, tanto para compreender as propriedades da câmera quanto do mundo. Existe uma espécie de homologia, de conexão profunda e decisiva, entre as propriedades da vida a ser filmada e da câmera, que está dada na cinética, na ação contínua. Assim, pode-se dizer que o cinema-verdade – que despreza as encenações e os enredos literários ou psicológicos para incidir no real – retira todo o seu potencial justamente da articulação entre os funcionamentos da câmera e do mundo:

“Everyone who cares for his art seeks the essence of his own technique. Cinema’s unstrung nerves need a rigorous system of precise movement.” (Vertov 1995: 8).

Acredito que, ainda com as reservas que devem ser levantadas quanto ao objetivismo e ao realismo vertoviano, reside nessa proposta um elemento antropológico fundamental, expresso na consideração do cinema como forma de registro e de exposição radicalmente articulado à dinâmica do mundo, não apenas no que diz respeito a suas intenções e produtos, mas a seus próprios parâmetros de funcionamento. Afinal, esta forma de percepção recolhe e fixa as impressões não à maneira humana, ou melhor, do aparato perceptivo do corpo humano, mas de um modo completamente diferente, derivado de um acoplamento técnico (humano-câmera).

Voltaremos mais adiante às importantes consequências desenvolvidas por Jean Rouch a respeito disso, sobretudo no que diz respeito ao cine-transe. Por ora, entretanto, insisto no potencial da relação entre filmagem e técnica, tal como aparece em Claudine de France (1998). Suas proposições encerram uma discussão de fundo sobre a articulação entre *operações* de filmagem e *processos* técnico-rituais, que sem dúvida podem conduzir também a outra abordagem etnográfica das relações entre seres e coisas. A começar pelo forte potencial de simetria em seus pressupostos, que nos permite tratar dos processos de agenciamento, ação e passividade, entrando num tipo de conhecimento que é dificilmente acessível pela observação a olho nu ou pelo discurso, e que tem um correlato no engajamento prático, ou no aprendizado do etnógrafo. Um dos

pontos centrais da proposta de France, e que tem relação direta com o que vinha sendo analisado sobre a captura de pirarucu, é o papel dessa abordagem das relações no estabelecimento de um pensamento que compreende corpos e associações a partir da preeminência das ações:

“Or, la cinématographie nous enseigne l’impossibilité de séparer parfois, au plan des faits sensibles, ce que l’écriture nous a appris à dissocier mentalement : par exemple, l’agent et l’instrument corporel réunis en un même corps, tels l’artisan vannier et sa main qui travaille le bois. Aussi les points de rupture ne se situent-ils pas nécessairement entre des éléments ponctuels, mais entre des regroupements compacts d’éléments de composition, formant un continuum spatial d’agents humains et matériels.” (France 2010b: 239)

Fortemente influenciada por Leroi-Gourhan (1948), que, aliás, foi um incentivador de primeira hora do filme etnográfico, France parte da noção de praxeologia, um método de investigação das formas da ação, particularmente aquelas do comportamento técnico. Isto a alinha com as implicações mais profundas da noção de técnica, tal como é elaborada em Leroi-Gourhan (1991a e 1991b) e Mauss (2009), ou seja, não como uma ação meramente utilitária, mas como um conjunto de relações que engloba e dá sentido e forma a seres e coisas (cf. Karsenti 1998). Penso inclusive que, também em função de sua proposta radicalmente operacional do ponto de vista metodológico, France é quem empregou a noção de cadeia operatória de Leroi-Gourhan com mais propriedade. Ela evita todo tipo de formalização e esquematismo em relação aos acontecimentos técnicos, que de fato não aparecem no pensamento desse autor, e maximiza a potência etnográfica destes fenômenos por meio do cinema. Para France, a cinematografia leva a uma decupagem do gesto, que deve ser feita segundo os parâmetros de desenvolvimento intrínsecos a determinada ação, e nos impõe perguntas como quais são os pólos ativos, quem é alvo da ação, quais são as associações relevantes, instituindo assim a noção de conjunto eficiente.

Ademais, para France o filme é produto do encontro da *mise en scene* das pessoas filmadas e do cineasta. Se considerada a partir de nosso tema, isso envia justamente para a importância de se pensar a articulação entre a técnica de filmar e a técnica da ação filmada:

“Ainsi peut être envisagée une forme d’analyse qui, attachée jusqu’ici à l’action “filmé”, se déporterait vers l’action “filmante” du cinéaste. Cadrages, angles de vue, durée des plans, seraient de ce fait considérés en fonction de leurs relations de composition, d’ordre et d’articulation dans l’espace et le temps. Pourrait être alors entreprise une étude de la coordination entre les modes de l’action filmée et de l’action filmante au sein du film.” (France 2010a: 222).

Para France, o filme é produto do encontro de dois feixes de ações: aquele dado pelas relações das pessoas filmadas com outras pessoas e com objetos e aquele compreendido pelas relações entre o corpo do cineasta, a câmera e os parâmetros cinematográficos.

Perceber despercebido



Foto 2: Macó prepara-se para arpoar, atento ao signo superficial da respiração do peixe, que o faz o mais suavemente que pode, pois já se sabe acossado.

Além da espacialidade, outro aspecto central da relação entre técnica de filmagem e técnica de captura do pirarucu é o ritmo dos acontecimentos. Seria difícil

exagerar a importância das sequências e temporalidades quando se trata de etnografar as atividades lacustres. A busca pelo pirarucu envolve, preferencialmente, o encontro com o peixe sem que ele o pressinta, de modo a facilitar a aproximação e, eventualmente, a arpoada. Isso leva a longos períodos de espera em um mesmo local, aguardando que o peixe ofereça oportunidade ao laguista – cheguei a passar por esperas da ordem de 3h30. A conduta ideal nessas ocasiões é o silêncio e a imobilidade, ou a redução de todo ruído, movimento da canoa ou choque de objetos que possam acusar no meio hídrico a presença do arpoador. Como se supõe, isso impôs restrições e exigiu certa estratégia no uso da filmadora, sobretudo porque havia severas limitações de bateria e material sensível para que se permanecesse registrando na escala de tempo em que se dá a relação de aproximação entre arpoador e pirarucu.

Por outro lado, logo que o peixe oferece a oportunidade (*enseio*) para a arpoada, a velocidade dos acontecimentos acelera-se abruptamente. O mais das vezes a reação é imediata, de modo que até mesmo os instantes que a câmera leva para iniciar uma gravação já podem inviabilizar o registro dos principais atos. Diante dessa variabilidade de ritmos, a solução é antecipar os eventos, aproximando-se a essa gramática perceptiva, alcançando algum grau de competência na decifração das articulações entre signos, seres, ambientes, que permita atribuir-lhes sentido, isto é, pressentir as ações que eles podem evocar. Diante disso, a câmera não é apenas uma forma de amplificação perceptiva, no sentido de Vertov, mas uma alteração no regime de percepções do cinegrafista, que inclui também limitações. Ou seja, são as particularidades do funcionamento do dispositivo de registro que devem ser, entretanto, tomadas também como um vetor de compreensão das articulações entre seres e coisas, como, aliás, insiste France (1998).

Sendo assim, as questões de primeira ordem giram em torno das noções de *topar* (encontrar) e *enseio* (ensejo, ou oportunidade), que dão as condições da relação arpoador-peixe, informando o gesto de arpoar. Elas remetem ao encontro com o animal e à chance para arpoar, que são, ambos, entendidos como vinculados à intenção do peixe de mostrar-se ao laguista e de adentrar seu campo operatório. Conforme os arpoadores, é o peixe que toma as principais iniciativas que levam a sua captura. Isso não invalida o fato de que, para topar o peixe e aproveitar as oportunidades, é preciso perceber sem ser percebido, é mister ver primeiro. Considerando que a água dos lagos é opaca, o pirarucu não é avistado diretamente, mas percebido por sinais na superfície, resultantes de seus

movimentos submersos: alguns exemplos são as bolhas de gases oriundas de seu contato com a matéria orgânica no fundo, as tênues ondulações derivadas de seu deslocamento a meia água e a movimentação da vegetação aquática devido a sua passagem. Há também o *buio*, a emersão do próprio peixe para inspirar, já que ele depende também da respiração aérea. Esse conjunto de sinais constitui um complexo de relações semióticas que não é possível detalhar aqui; limito-me a ressaltar que a conexão entre o signo superficial (o visível) e o peixe no fundo (o invisível) é extremamente diversa e sofisticada (Sautchuk 2007a: 107-114).

Coloca-se então a questão da compreensão de tais sinais. Ora, boa parte deles pode ser detectado pelo vídeo, com alguns ajustes de ângulo, exposição e distância focal, mas o problema não reside em seu reconhecimento e registro, e sim na atribuição de sentido. É que um sinal só tem valor na medida em que evoca algum potencial de ação por parte do arpoador. Portanto, a visualização desses sinais não pode ser compreendida apenas remetendo a um saber objetivo sobre o ambiente e sobre o comportamento do animal. Trata-se da detecção de sinais que possibilitam ou não certas ações, ou seja, que implicam o observador e seus atributos em dada situação. Tal relação seria melhor qualificada através da noção de *affordance* (ou propiciação), de James Gibson (1979). Ela indica que cada ser percebe o mundo conforme seu potencial de ação – pelas *affordances* que se dão na sua relação com o ambiente –, por isso o sentido do ambiente está vinculado às possibilidades de cada organismo e é, portanto, diferente para cada um deles. Na interpretação fenomenológica que Ingold faz das ideias de Gibson, ele ressalta que “the world emerges with its properties alongside the emergence of the perceiver in person” (Ingold 2000: 168). No nosso caso, se a relação empreendida é de captura, então um signo emitido pelo peixe ganha sentido quando associado às disposições do arpoador.

Vale dizer, porém, que esta é apenas parte da questão, pois o peixe também percebe o arpoador, de modo que é preciso evitar oferecer-lhe indícios de sua presença. Segundo Reed (1988: 116), a ideia de *affordance* indicaria não apenas que um organismo percebe o ambiente a partir das possibilidades de ação dele e dos outros seres, mas também que ele percebe e age tendo em vista as ações e comportamentos dos outros seres diante das *affordances* geradas por si próprio. Gibson o resumira na expressão “behavior affords behavior”, explicando que “what the prey affords the predator goes along with what the predators affords the prey” (Gibson 1979: 135). No

caso dos comportamentos do pirarucu e do arpoador, isso é absolutamente central na tentativa de passar despercebido, mas também quando um se dá conta da presença do outro. Há “fintas”, ações simulando certos comportamentos, jogando com o processo de interpretação do outro para gerar uma ação equivocada.

Se o que há é uma relação de mútua movimentação e percepção, a tarefa de um etnógrafo com sua câmera não se limita a conseguir localizar, registrar e reconhecer sinais superficiais emitidos pelos peixes, pois eles só assumem sentido *em relação* às capacidades perceptivas do arpoador. Parece então que uma alternativa viável para compreender as relações de captura a partir do vídeo está em fazer da filmadora um dispositivo de entrada nesse jogo de affordances. Mas então deveríamos pensar em affordances num terceiro grau. Ou seja, se o signo do peixe implica ações do arpoador (1o grau), se o comportamento deste implica nos efeitos sobre o peixe (2o grau), deve-se então pensar o que nessa relação *afforda* o etnógrafo-cinegrafista (3o grau). Ou seja, o que lhe dá oportunidades de captar significativamente as interações que se desenrolam. Isto inclui tanto as limitações e potencialidades do dispositivo de captação quanto a compreensão do que se passa e dos padrões de produção de imagens (luz, planos, enquadramentos).

Fique claro que não estou propondo que seja desejável, nem mesmo possível, ao etnógrafo-cinegrafista alcançar excelência nessa tarefa. Diria mesmo que essa possibilidade não existe, por definição, e nem mesmo no que diz respeito aos laguistas em sua aproximação dos peixes, pois se trata de um sistema aberto, com seres inteligentes de reações imprevisíveis. Aliás, praticamente toda a elaboração discursiva e os comportamentos dos laguistas reforçam a esperteza do pirarucu, sua capacidade de enganar o pescador. Inteligente e astuto, dotado de percepção muito apurada, o peixe também maneja a emissão dos seus signos, de forma a confundir o laguista.

Pareceu-me, então, que uma abordagem cinematográfica que não quisesse passar ao largo, ou permanecer exterior à relação entre laguista e pirarucu, deveria buscar uma articulação com o desenrolar deste encontro. Ao contrario de adotar uma postura contemplativa – voltada para as aparições efêmeras e repentinas do peixe – pareceu-me necessário entrar nesse jogo constante de affordances, abordando-o a partir do dispositivo da câmera. Um dos pontos nessa direção é, por exemplo, compreender que nos lagos a visão é uma implicação. Assim, existem níveis distintos de engajamento visual com os signos, e com os animais, que não devem ser confundidos. Para os

laguistas, se *olhar* é apenas dirigir a vista, *reparar* é perscrutar em busca de signos e *enxergar* é estabelecer um vínculo visual com o peixe. São níveis acionados a depender do tipo de engajamento possível, e o manejo da câmera deve levar isso em conta. O cinegrafista que busca registrar as situações de captura não deve ignorá-lo, como eu o fizera no início, sob pena de escapar-lhe o sentido da imagem que está sendo registrada.

A pancada na cabeça mostrou-me que a imagem implica em ações, e que o lago de modo algum pode ser tomado a partir de uma estética contemplativa. Quando se diz que “a água está bonita”, é sinal de que estão dadas condições perceptivas favoráveis para arpoar. O que significa que o etnógrafo-cineasta deve se posicionar adequadamente e preparar o enquadramento para filmar, sob o risco de gerar um acidente ou, no mínimo, de ser cobrado por perder o registro de um momento de grande importância, apesar dos anúncios tão evidentes do que se passava.

Arpoar, filmar



Foto 3: Macó lança o arpão numa *aventurada*, isto é, sem ver os sinais neste momento, de muitas ondulações. Ele apenas estima a presença do animal por um signo que já se desfez.



Foto 4: Macó lança o arpão um pouco à frente de uma *siringa*, rastro de borbulhas que emerge enquanto o peixe se desloca no fundo. A sombra da árvore permitiu captar as borbulhas na superfície.

Tratou-se até aqui da abordagem filmica da ação do arpoador e das relações perceptivas entre ele e o peixe. Porém, tanto a elaboração dos laguistas sobre sua atividade, quanto a análise dos acontecimentos nos lagos não deixam dúvida quanto à absoluta centralidade do gesto de arpoar nesse contexto. Para acionar o vocabulário analítico de France (1988), a arpoada poderia ser qualificada como um “dominante” no ambiente dos lagos. Ela é uma dimensão da ação para a qual convergem as demais e que nos leva a pensar num “conjunto eficiente”, ou seja, na associação entre seres e coisas fundamentais ao seu desenvolvimento. No caso da captura, temos então o arpão estabelecendo uma conexão entre arpoador e peixe – afinal, ele não mata propriamente, mas captura o animal no fundo e o aproxima.

Faço uma breve comparação, que vem bem a propósito. Antes mesmo de empregar a filmadora, eu usara como forma de registro a fotografia. E pareceu-me mesmo, de início, que o ato de fotografar era mais adaptado e demonstrava maior potencial de relação com o gesto de arpoar. O que se baseava na ideia de que o ato fotográfico de preparar e disparar o obturador facultava uma homologia operacional com a arpoada – preconcebida, porém discreta, pontual e definitiva (como evidenciam

as fotos que integram esse texto). Sem dúvida o exercício de fotografar a arpoada foi de fundamental importância para que eu pudesse explorar e refletir sobre essa dimensão instantânea do gesto. Porém, logo ficaria patente que o lançamento da arma não inicia nem encerra, mas é apenas um elo na cadeia da arpoada.

É que o arpoador deve fazer a passagem entre dois meios – *buiado* (ar) e *fundo* (água) – empreendendo uma conversão de affordances, que podemos começar a adivinhar na própria construção do arpão, que apresenta uma ergologia própria ao deslocamento aéreo e aquático. E o arpoador deve dominar o modo como o peixe também dá conta desses dois universos, o *fundo* e o *buiado*, inclusive em busca de sinais do laguista. Por isso, a flor d'água é não só uma fronteira importante, mas também uma espécie de tela comunicativa de dupla face, em que laguistas e peixes inscrevem os signos de seus movimentos e perscrutam os alheios.

A apreensão dos sinais superficiais e de sua associação com o campo operatório do arpoador foi uma percepção valiosa, mas que logo se mostrou insuficiente, afinal, a questão da arpoada está na associação entre esses sinais e o peixe e, mais ainda, entre esses dois eixos e um terceiro, que fecha o triângulo da arpoada, caracterizado pela trajetória do artefato, ou, se quisermos, pela extensão submersa do arpoador. Pode-se sistematizar o problema da seguinte maneira: o eixo *arpoador-sinal* é horizontal e aéreo, dado na ação de visualizar; o eixo *sinal-peixe* é vertical e aquático, e caracteriza o ato de decifrar sua relação (dado certo tipo de signo, onde estará o peixe no fundo?); e o terceiro e decisivo eixo, *arpoador-peixe*, oblíquo e anfíbio, conjuga os outros dois e está dado no gesto de arpoar. Assim, a arpoada certa é aquela que instaura o circuito comunicativo peixe-sinal-arpoador, conjugando e fechando os três eixos, que podem ser resumidos em três modos de relação: ver (o sinal), perceber (onde está o peixe) e lançar (alcançando-o).

Ora, observemos que, apesar do aspecto crucial dos signos superficiais na relação entre o arpoador e o peixe, o animal em geral se desloca e é atingido no fundo, onde não há contato direto por meio visual. Nessas situações, o exercício de filmar se atém apenas aos elementos visuais de que dispõe o próprio arpoador. Porém, quando o arpão mergulha, estendendo o gesto do arpoador à dimensão aquática, então uma diferença radical separa o etnógrafo-câmera do arpoador-arpão. Se alguma homologia era possível até então, nesse momento crucial do encontro entre a arma e o peixe, em que o animal *consente* ou não a sua própria captura, restou à empresa cinematográfica

conformar-se com seus epifenômenos. Mas, se na etnografia os obstáculos devem ser tomados como dados da maior relevância, poderíamos ver nessa limitação a própria chave etnográfica do valor e do prestígio do arpoador. Em primeiro lugar, eles são capazes de uma atuação eficiente que transita entre a dimensão aérea e aquática. Acredito que nesse aspecto está uma pista para a intrigante afirmação dos arpoadores, ao comentar suas próprias habilidades, de que eles “tem que ter uma visão boa no olho e no braço”. Ao submergir, o arpão assume também as vezes de órgão perceptivo nesse jogo semiótico e nesse momento a câmera perde o contato com ele. Penso que tal desconexão abrupta entre as potencialidades (ou os *affordances*) do etnógrafo-câmera e do arpoador-arpão acionou o que talvez seja o principal objetivo de uma etnografia, qual seja, colocar face a face dois sistemas de relações, de modo a conseguir formular questões parciais, porém pertinentes, entre eles. O esforço de aproximação é na verdade um modo de afirmar mais intensamente a alteridade: por mais que tenham se associado, as conclusões mais valiosas surgem justamente quando fica claro que o etnógrafo não é pescador e a câmera não é um arpão. O corolário disso é a constatação de que o peixe não “se entrega” para o etnógrafo-câmera, mas o faz para o arpoador-arpão.

Entretanto, enquanto o arpão transporta-se ao fundo, mesmo sem segui-lo, o registro imagético pode perscrutar alguns pontos importantes. Após o lançamento, a arma viaja por até dois segundos, no ar e na água, enquanto o peixe também se desloca. De modo que a arpoadada certa não resulta exatamente da precisão do arpoador, mas da convergência entre os movimentos da arma e do peixe para o mesmo ponto futuro. Não pode causar estranheza, portanto, que o sucesso da captura e a própria existência do arpoador sejam consideradas dependentes do intento do peixe, e que este seja tomado como um ser de estatuto similar ao próprio arpoador. Por isso a captura não é tida como mera violência do pescador, mas como um ato de entrega por parte do peixe, dirigido a quem é digno da mais prestigiosa honraria.

Cine-arma ou tripla captura



Foto 4: Macó aproxima um pirarucu após arpoá-lo.

Samain demonstra que a visualidade que informa o registro etnográfico de imagens é relativa a um “projeto teórico antropológico”. Nas fotografias de Malinowski, por exemplo, em que transparece o objetivo de retratar conjuntos integrados, com o ponto de vista inalterado, a falta de closes, os planos largos, de conjunto e horizontais, aparece a intenção de concatenar elementos e ações num mesmo plano coerente (Samain 1995). Já em *Balinese character* (Bateson e Mead 1942), a utilização de pranchas com sequências ou justaposições de fotografias, a ênfase nos gestos e nas expressões emotivas associa-se ao interesse pelo *ethos* cultural expresso no comportamento dos balineses (Samain 2004).

Em certo sentido, o presente escrito exprime justamente a busca por explorar a associação da proposta de uma antropologia da técnica com as imagens que ela é capaz de produzir. Mas, avançando nessa inspiração, trata-se de pensar também sobre a associação de uma determinada postura etnográfica, que implica em participar, em aprender, enfim, em expor-se ao sistema de relações que se busca compreender (Favret-Saada 1977 e 2005), também através do próprio ato de registrar imagens em campo.

Para empreender uma última reflexão a esse respeito, cito a seguinte passagem de Jean Rouch, em *The camera and man*:

“For me then, the only way to film is to walk with the camera, taking it where it is most effective and improvising another type of ballet with it, trying to make it as alive as the people it is filming. I consider this dynamic improvisation to be a first synthesis of Vertov's cine-eye and Flaherty's participating camera. I often compare it to the improvisation of the bullfighter in front of the bull. Here, as there, nothing is known in advance; the smoothness of a faena is just like the harmony of a traveling shot that articulates perfectly with the movements of those being filmed. In both cases as well, it is a matter of training, mastering reflexes as would a gymnast. Thus instead of using the zoom, the cameraman-director can really get into the subject. Leading or following a dancer, priest, or craftsman, he is no longer himself, but a mechanical eye accompanied by an electronic ear. It is this strange state of transformation that takes place in the filmmaker that I have called, analogously to possession phenomena, ‘cine-trance’.” (Rouch 1975: 38).

Nesse trecho ressalta-se um suposto fundamental para Rouch, cuja inspiração está no papel da câmera (o cine-olho de Vertov), dado no fato de que a conexão com a câmera opera uma transformação no realizador, que institui numa relação de outra natureza com o que está sendo filmado. É certo que a verdade de Rouch é uma verdade relacional (Gonçalves 2008 e Sztutman 2009), diferente da de Vertov, que é objetiva. Entretanto, ambos pensam que a câmera levaria a um outro modo de percepção, ampliado e absolutamente distinto da visão “normal”, e que reconfigura o sujeito e sua relação com o mundo. Mas note-se que esta é uma transformação indefinida, aberta, cujo teor só será dado a partir do tipo de interação estabelecido.

Justamente por isto, tal acoplamento técnico câmera-realizador não é suficiente por si só. Rouch fala da necessidade de tornar a câmera viva, articulando-a aos movimentos das pessoas que ela está filmando, e aponta para o caráter situado desse manejo – uma forma de balé ou de tourada. Certamente poderíamos ver nessa defesa de uma filmagem implicada, que busca formas de homologia da câmera com o que ela filma, a principal diferença, digamos, entre uma aproximação cinematográfica da caça externalista e impressionista, e uma abordagem propriamente antropológica, como em

La chasse au lion à l'Arc. Nessa direção, faz toda a diferença para Rouch a câmera móvel e numa escala de compatibilidade ótica com o sistema de ações que está sendo filmado, ainda que isto implique instabilidades, perturbações de focagem etc.

Sublinho, porém, que o que Rouch está propondo não é o acesso à experiência fenomenológica do outro, através de uma postura mais livre de intermediários – que poderíamos caracterizar como uma espécie de tentativa de humanização da relação fílmica. A intenção de Rouch não é suprimir a câmera ou domá-la completamente, para que ela não cause ruído nas relações diretas entre humanos. Ao contrário, ele assume que ela transfigura o etnógrafo (e o filmado) em outra coisa, e, a partir disto, o(s) coloca em condições de estabelecer relações de sentido, não com os indivíduos exatamente, mas com os processos que estão se desenvolvendo (possessão, colonialismo, caça etc.). Quando ele se refere ao diretor-câmera diante de um dançarino, sacerdote ou artesão, ele não insinua qualquer confusão entre eles, mas defende que aquele se transforma num olho mecânico e num ouvido eletrônico. Reside nisso, a meu ver, toda a potência da ideia de cine-transe.²

É justamente no movimento e no envolvimento da câmera com as atividades e pessoas filmadas que Rouch (2003) vê surgir o seu efeito criativo (e epistêmico, poderíamos dizer), quando ela pode passar a incitar caçadas ou se torna parte de cerimônias, inclusive viabilizando o transe. Ora, mas essa participação, que envolve implicação e improvisação, tem seu correlato no manejo da câmera enquanto dispositivo técnico. Isto faz dela uma forma instantânea de conhecimento, isto é, ela demanda sínteses, aproximações, afastamentos no ato mesmo da observação. Podemos ver nestes aspectos uma aproximação fértil entre as noções da câmera rouchiana e da arma em Ingold (1986 e 2000) – ambos remetem a um acoplamento técnico absolutamente transformador, que pede, porém, uma vinculação dinâmica com os movimentos daqueles com quem se está relacionando, e que opera por sínteses *in situ*. Para Ingold, inclusive, a arma não apenas captura um animal, mas revela um mundo, é um dispositivo de percepção e de conhecimento.

Retornemos, por fim, à situação etnográfica do Sucuriju e à questão da correlação entre a câmera e o arpão. Creio que seria mais exato dizer que a câmera é ao

² Penso que o ponto que busco sublinhar aqui tornar-se-ia melhor definido com a extensão de análises perspicazes do cinema rouchiano, como as de Gonçalves (2008) e de Sztutman (2009), àqueles filmes dedicados à relação entre humanos, artefatos e animais, a exemplo de *La Chasse au Lion à l'Arc*, *Un Lion Nommé l'Américain* e *Bataille sur le Grand Fleuve*.

mesmo tempo mais e menos do que uma arma. Meta-arma e quase-arma, ela pareceu-me um dispositivo capaz de captar a operação de outro, mas que, para tanto, teve de se articular ao sistema de vínculos e de sentidos estabelecido em torno do arpão. Trata-se, portanto, de um sistema de tripla captura: ao embarcar no desafio de ser *capturado* para poder *capturar* o ato de *captura* do peixe, o etnógrafo-cinegrafista talvez possa entrever o sentido dos animais e dos humanos em mútua implicação. Em todo caso, certamente mais do que conseguiria “desarmado”, para usar o termo de Vertov, ou equipado debilmente com lápis, caderno e um olho nu. Considerando o dispositivo técnico como meio etnográfico, talvez não seja exagerado propor então não apenas numa cinética, mas numa cinegética inspirada em Vertov e Rouch. Se é assim, a partir do cine-olho e do cine-transe, seria possível então propor um cine-arma.



Foto 5: Técnicas da captura do pirarucu e da captura de imagens em operação.

Referências bibliográficas

- BATESON, Gregory e MEAD, M. 1942. *Balinese Character: a photographic analysis*. New York; The New York Academy of Sciences.
- COLLIER, John. 1973. *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo; EPU, Editora da Universidade de São Paulo.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. 1977. *Les Mots, La Mort, Les Sorts*. Paris; Gallimard.
- _____. 2005. “Ser afetado”. *Cadernos de Campo*, 13:155-161.
- FLAHERTY, Robert. “How I filmed ‘Nanook of the North’,” *World’s work*, october 1922: 632-640. Available at <http://astro.temple.edu/~ruby/wava/Flaherty/filmed.html> . Access: 22/04/12.
- FRANCE, Claudine de. 1983. “L’Analyse praxéologique: composition, ordre et articulation d’un procès”. *Techniques et culture*, 1, pp. 147-170.
- FRANCE, Claudine de. 1998. *Cinema e antropologia*. Campinas; Editora da Unicamp.
- FRANCE, Claudine de. 2010. “Retour sur l’analyse praxéologique”. *Techniques et Culture*, 54-55(1) : 220-222.
- GIBSON, James J. 1979. *The ecological approach to visual perception*. Boston; Houghton Mifflin.
- GONÇALVES, Marco Antonio. 2008. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- GRIMSHAW, Anna e RAVETZ, Amanda. 2009. Rethinking observational cinema. *Journal of the Royal Anthropological Institute* (15): 538-556.
- INGOLD, Tim. 2000. *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. Londres e Nova York; Routledge.
- JACKNIS, Ira. 1988. “Margaret Mead and Gregory Batson in Bali : their use of photography and film”. *Cultural Anthropology* , 3(2): 160-177.
- KARSENTI, Bruno. 1998. Techniques du corps et normes sociales : de Mauss à Leroi-Gourhan. *Intellectica*, v. 1-2, n. 26-27: 227-239.
- LEROI-GOURHAN, André. 1948. Cinéma et sciences humaines. Le film ethnologique existe-t-il? *La revue de géographie humaine et d’ethnologie*, 3, pp. 42-51.
- LEROI-GOURHAN, André. 1991a [1964]. *Le geste et la parole I - Technique et*

- langage*. Paris; Albin Michel.
- LEROI-GOURHAN, André. 1991b [1965]. *Le geste et la parole II - La mémoire et les rythmes*. Paris; Albin Michel.
- MACDOUGALL, David. 1975. "Beyond observational cinema". In Hockings, P. *Principles of Visual Anthropology*. Nova York: Mouton de Gruyer, pp. 115-132.
- MAUSS, Marcel. 2006. *Techniques, technology and civilization*. New York, Oxford: Berghahn Books.
- REED, Edward. 1988. The affordances of the animate environment: social science from the ecological point of view. In: Ingold, T. (org.). *What is an animal?* Londres; Unwin Hyman: 110-26.
- ROUCH, Jean. 1975. The Camera and Man. Disponível em <http://der.org/jean-rouch/content/index.php>, consultado em 22/02/2012. [Originalmente publicado em Hockings, P. *Principles of Visual Anthropology*. Nova York: Mouton de Gruyer, pp. 79-98.]
- ROUCH, Jean. 2003. "On the vicissitudes of the self: the possessed dancer, the magician, the sorcerer, the filmmaker, and the ethnographer". In: Ciné-Ethnography. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 87-101.
- SAMAIN, Etienne. 1995. 'Ver' e 'dizer' na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. *Horizontes antropológicos* ano 1, n. 2: 23-60.
- SAMAIN, E. 2004. Balinese character (re)visitado: uma introdução à obra visual de Gregory Bateson e Margaret Mead. In: Alves, A. (org.). *Os argonautas do mangue*. Campinas e São Paulo; Editora da Unicamp e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: 16-72.
- SAUTCHUK, Carlos Emanuel. 2005. "Laguistas et pescadores: l'apprentissage de la pêche dans une région côtière de l'Amazonie (Vila Sucuriju, Brésil)". *Techniques et culture*, Paris, v. 45, p. 161-186.
- SAUTCHUK, Carlos Emanuel. 2007a. *O arpão e o anzol : técnica e pessoa no estuário do Amazonas (Vila Sucuriju, Amapá)*. Tese de doutorado em Antropologia Social, Universidade de Brasília.
- SAUTCHUK, Carlos Emanuel. 2007b. O arpão e o anzol. Vídeo documentário, 6 min. (disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=mGqXjz4Sqo>, consultado em 20/4/2012).

- SZTUTMAN, Renato. 2009. Imagens-transe: perigo e possessão na gênese do cinema de Jean Rouch. In: Barbosa, Andréa; Cunha, Edgar T. da; Hikiji, Rose S. G. (Org.). *Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papirus.
- SUHR, Christian e WILLERSLEV, Rane. 2012. Can Film Show the Invisible? The Work of Montage in Ethnographic Filmmaking. *Current Anthropology* v. 53, n. 3, p. 282-301.
- VERTOV, Dziga. 1995. *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov*. Berkeley, University of California Press.

Sobre o autor

Professor do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, onde coordena o Laboratório de Antropologia da Ciência e da Técnica (LACT) e o Laboratório de Imagem e Registro de Interações Sociais (IRIS). É licenciado em Educação Física, mestre e doutor em Antropologia Social. Dinamiza pesquisas sobre relações entre humanos e ambiente na Amazônia e se interessa por associações entre etnografia e imagem.

SÉRIE ANTROPOLOGIA
Últimos títulos publicados

428. DIAS, Cristina e TEIXEIRA, Carla Costa. Uma crítica à noção de desperdício: sobre os usos da água nos banheiros. 2009.
429. RIBEIRO, Gustavo Lins. Anthropology as Cosmopolitics Globalizing Anthropology Today. 2009.
430. DIAS, Juliana Braz, SILVA, Kelly Cristiane, THOMAZ, Omar Ribeiro, TRAJANO FILHO, Wilson. Antropólogos brasileiros na África: algumas considerações sobre o ofício disciplinar além-mar. 2009.
431. JIMENO, Myriam, CASTILLO Ángela y VARELA Daniel. A los siete años de la masacre del Naya: la perspectiva de las víctimas. 2010.
432. RIBEIRO, Gustavo Lins. A globalização popular e o sistema mundial não hegemônico. 2010.
433. BARROS, Sulivan Chaves. Sociabilidades míticas na umbanda: identidade étnica e consciência subalterna. 2010
434. LOZANO, Claudia. Nuevos actores, viejos conflictos y lenguaje de los derechos: Los movimientos de mujeres por la justicia en la provincia Argentina de Catamarca (1990-1998). 2010
435. RIBEIRO, Gustavo Lins. Antropologia da Globalização. Circulação de Pessoas, Mercadorias e Informações. 2012
436. RAMOS, Alcida Rita. Duas conferências colombianas: passado, presente e futuro da antropologia. 2012
437. MELO, Rosa Virgínia. A União do Vegetal e o transe mediúcnico no Brasil. 2012.
438. RAMOS, Alcida Rita. Ouro, Sangue e Lágrimas na Amazônia: Dos Conquistadores aos Yanomami. 2012
439. RAMOS, Alcida Rita. Mentres Indígenas e Ecúmeno Antropológico. 2013.
440. SAUTCHUK, Carlos Emanuel. Cine-arma: a poiesis de filmar e pescar. 2013.

A lista completa dos títulos publicados pela Série Antropologia pode ser solicitada pelos interessados à Secretaria do:

Departamento de Antropologia

Instituto de Ciências Sociais

Universidade de Brasília

70910-900 – Brasília, DF

Fone: (61) 3107-7299

Fone/Fax: (61) 3107-7300

E-mail: dan@unb.br

A Série Antropologia encontra-se disponibilizada em arquivo pdf no link: www.unb.br/ics/dan

Série Antropologia has been edited by the Department of Anthropology of the University of Brasilia since 1972. It seeks to disseminate working papers, articles, essays and research fieldnotes in the area of social anthropology. In disseminating works in progress, this Series encourages and authorizes their republication.

1. Anthropology 2. Series I. Department of Anthropology of the University of Brasilia

We encourage the exchange of this publication with those of other institutions.

Série Antropologia Vol. 439, Brasília: DAN/UnB, 2013.