

De ‘cineminha’ a campo consolidado: la antropología visual brasileña a cuatro voces

Wanda Balbé¹
Soledad Torres Agüero²

Introducción

Dado el desarrollo disperso de la antropología visual en la Argentina, nuestros inicios en el campo junto a investigadoras e investigadores de referencia como Carmen Guarini, Marian Moya y Carlos Masotta, y nuestro trabajo actual como becarias de doctorado en el núcleo (sonoro) visual del Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance de la Universidad de Buenos Aires, realizamos, el 24 de junio de 2025, una conversación virtual en simultáneo con Cornelia Eckert (“Chica”), Carmen Rial, Clarice Peixoto y Sylvia Caiuby Novaes.

La conversación³ reunió a estas cuatro figuras centrales de la antropología visual brasileña, cada una con una trayectoria marcada por la investigación, la docencia y la creación de espacios institucionales claves para el campo. Realizar esta entrevista a cuatro voces reveló algo valioso: el dinamismo que emerge del diálogo coral, es decir, los recuerdos que, al evocarse, complejizan y enriquecen la comprensión de la historia de la antropología visual en Brasil, mostrando las tensiones, las estrategias colectivas, los conflictos y las negociaciones que hubo en su desarrollo y fortalecimiento en contextos institucionales diversos.

Cornelia Eckert (UFRGS) es historiadora y antropóloga, tiene una extensa trayectoria en la aplicación de metodologías visuales y en temáticas ambientales y urbanas. Colaboró en la creación de [NAVISUAL](#) y el [Banco de Imágenes y Efectos Visuales \(BIEV\)](#), espacios que estuvieron bajo su coordinación por muchos años. Realizó su doctorado en Antropología Social en la Université Paris V – Sorbonne, Université René Descartes, su posdoctorado en Antropología Sonora y Visual en la Université Paris VII, y otros dos programas de posgrado en el Institute for Latin American Studies de la Freie Universität Berlin y en la University of Georgia (EEUU).

Sylvia Caiuby Novaes (USP), fue pionera en articular la investigación etnográfica y el registro fotográfico, especializándose en el estudio de la sociedad bororo. Fue fundadora y coordinadora de [LISA](#) y [GRAVI](#). En su labor académica, ha fomentado el diálogo constante con centros internacionales, realizó estancias de investigación en el Granada Centre for Visual Anthropology de la University of Manchester (Inglaterra) y fue profesora visitante en el Musée du Quai Branly (París, Francia) y en la University of Oxford (Inglaterra).

Clarice Ehlers Peixoto (UERJ), se formó en Brasil y en Francia. Es doctora en Antropología Social y Visual por la École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS, París). Ha desarrollado una prolífica producción audiovisual y editorial, dedicándose a los estudios sobre envejecimiento, familia y generaciones. Fue una de las integrantes fundadoras de [INARRA](#), dirigiendo el grupo hasta la actualidad, y coordinó en varias oportunidades el [Premio Pierre Verger](#).

¹ Antropóloga y candidata a Doctora en Ciencias Antropológicas (UBA-CONICET). Investigadora del Núcleo Sonoro-Visual del Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance, Universidad de Buenos Aires, y del Programa SOM, Centro de Estudios Brasileños UNTREF.

² Antropóloga y candidata a Doctora en Ciencias Antropológicas (UBA-CONICET). Investigadora del Núcleo Sonoro-Visual del Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance, Universidad de Buenos Aires, y del Programa SOM, Centro de Estudios Brasileños UNTREF.

³ Es importante señalar que la conversación se desarrolló principalmente en portugués y fue posteriormente traducida al español por las entrevistadoras.

Carmen Rial (UFSC), es periodista y antropóloga. Doctorada en Antropología y Sociología por la Université Paris V – Sorbonne, profesora titular del Departamento de Antropología de la UFSC, referente en temáticas de género, ciudad y deporte, coordinadora de **NAVI** y del Grupo de Antropología Urbana y Marítima y del INCT/CNPq “Estudios del Fútbol Brasileño”. En su recorrido ha desempeñado un rol activo en lo que respecta a la gestión académica y a la construcción y fortalecimiento de redes interinstitucionales.

Referencias de la entrevista:

Entrevistadas:

Cornelia: Cornelia (“Chica”) Eckert (NAVISUAL/BIEV- UFRGS)

Sylvia: Sylvia Caiuby Novaes (LISA/GRAVI- USP)

Clarice: Clarice Ehlers Peixoto (INARRA- UERJ)

Carmen: Carmen Rial (NAVI- UFSC)

Entrevistadoras:

Soledad: Soledad Torres Agüero (EACyP- UBA)

Wanda: Wanda Balbé (EACyP- UBA).

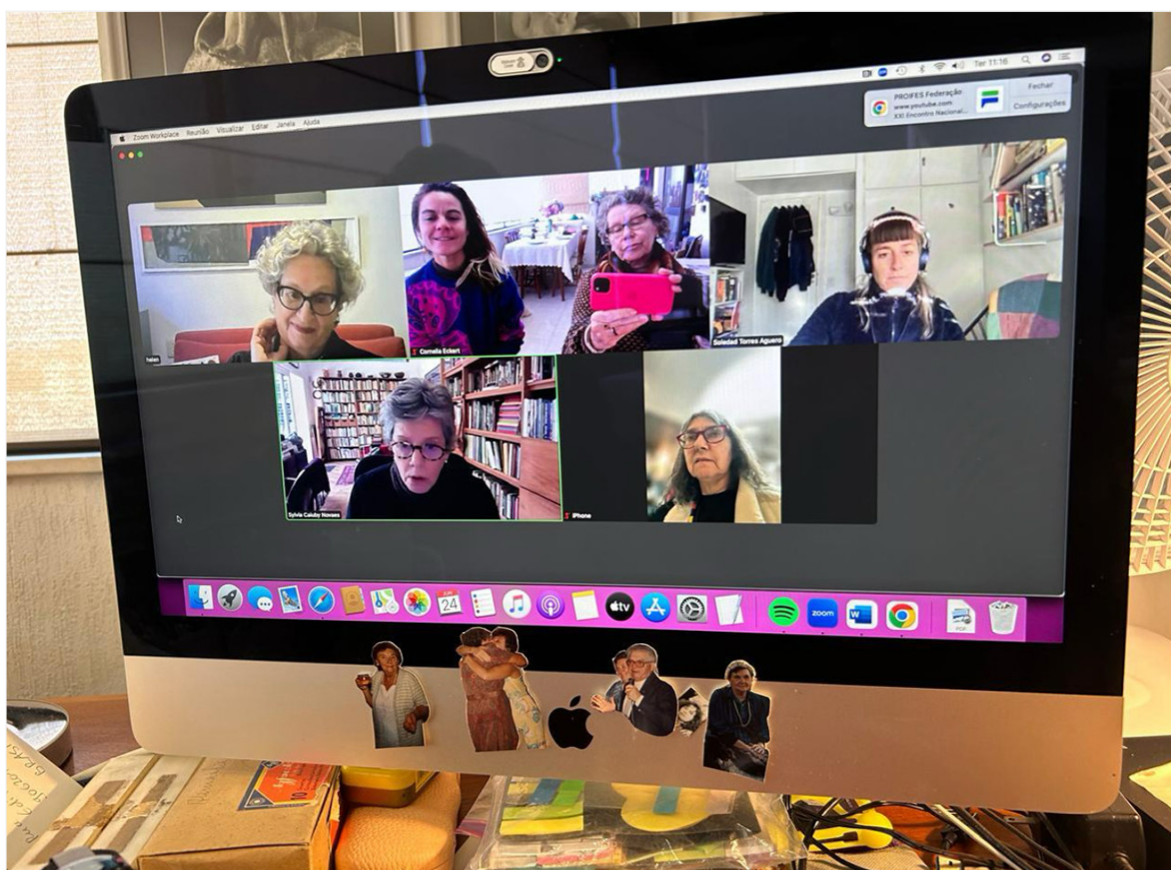


Imagen 1. Captura de pantalla del encuentro realizado por Zoom el 24 de junio de 2025. De izquierda a derecha de arriba a abajo: Clarice Peixoto, Wanda Balbé, Cornelia Eckert, Soledad Torres Agüero, Sylvia Caiuby Novaes y Carmen Rial.

BLOQUE 1

"Ah, vas a pasar peliculitas, ¿no vas a dar clases?" Núcleos de Antropología Visual e institucionalización del campo.

El recorrido de la antropología visual brasileña no se entiende sin las historias de quienes la impulsaron. En este bloque, las cuatro antropólogas entrevistadas comparten sus trayectorias, desde sus experiencias de formación en Francia e Inglaterra hasta el regreso al Brasil en los años ochenta y noventa. Entre anécdotas de clases improvisadas, películas "pirateadas" y resistencias dentro del ámbito de las ciencias sociales, se reconstruye la creación de los núcleos y los laboratorios que coordinaron: NAVISUAL/BIEV, LISA/GRAVI, INARRA y NAVI. En estos relatos emergen tanto el entusiasmo inicial como las diferentes experiencias en la institucionalización del campo: para unas, un camino relativamente fluido; para las otras, una batalla contra el predominio de la palabra escrita y la falta de recursos. Así también, se revela el papel de las mujeres como líderes y articuladoras de redes para el desarrollo del campo.

Las entrevistadas: cuatro miradas fundadoras

Wanda- Para comenzar, la idea es que hagan una breve presentación de su trayectoria y del desarrollo de sus grupos de investigación. Tal vez en orden cronológico, o podríamos empezar por Carmen, que está en el aeropuerto.

Clarice- Tal vez Carmen, porque ella tiene un tiempo limitado.

Carmen- Mi nombre es Carmen Rial, soy antropóloga y periodista. Trabajo en la Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC) y mi relación con la antropología visual comenzó cuando regresé de mi doctorado en París. Creo que esa es una trayectoria común a nosotras tres que estamos aquí.

Cornelia- Mi nombre es Cornelia. Yo también inicié mi aproximación a la antropología visual durante mi doctorado en París V, entre 1987 y 1992, cuando en mi investigación etnográfica empecé a usar la cámara fotográfica y a hacer algunos intentos de filmación. Al regresar a Brasil, encontré un campo fértil para la construcción y la organización de un núcleo de investigación en antropología visual.

Clarice- Yo soy Clarice Peixoto, mi interés por la antropología y la imagen comenzó en 1987, cuando se realizó aquí, en Río de Janeiro, un encuentro de antropología visual dentro de un seminario sobre sociedades indígenas. En ese momento, me interesé muchísimo porque yo era investigadora del IBGE [Instituto Brasileño de Geografía y Estadística] y ya estaba cansada de trabajar con estadísticas.

Entonces, rendí un concurso. Solicité ingresar a lo que antes era el diploma de estudios avanzados, previo al doctorado en Francia, para hacer el curso en Nanterre, París X, con Jean Rouch. Así que fui a Francia en 1988 e hice un año de un curso que se llamaba: "Televisión, Cine y Audiovisual", algo así... Y después de ese año, aprendí a filmar en celuloide. Todavía trabajábamos con película Super 8mm, con muchos ensayos fílmicos, con mucha teoría, con muchísimas cosas... Entonces, decidí continuar con el doctorado, pero ya no en Nanterre, porque allí el enfoque estaba muy orientado al cine, y yo quería trabajar con antropología e imágenes. Por eso, fui a la École des Hautes Études, a hacer el doctorado con Marc Piault.

Así empieza mi historia. Y luego, vuelvo en 1993 a Brasil con esa formación. Y ahí, comienza la historia.

Sylvia- Mi nombre es Sylvia Caiuby Novaes, soy antropóloga y etnóloga. Durante años realicé investigaciones con pueblos indígenas. Siempre tuve un enorme interés por la imagen y las artes, principalmente la pintura, y desde los seis años por la fotografía. Y cuando terminé mi doctorado dije: “ahora que ya soy doctora, puedo llevar las imágenes al mundo académico”.

En 1993 hice un posdoctorado en Manchester, Inglaterra, en el Granada Centre for Visual Anthropology. Allí, con Paul Henley y varios antropólogos de Manchester, fue donde me involucré formalmente con la antropología visual, aprendiendo a hacer documentales.

Pasé un año y medio en Inglaterra. Cuando regresé, en 1995, comencé las investigaciones junto al GRAVI, el Grupo de Antropología Visual, y al LISA, el Laboratorio de Imagen y Sonido en Antropología, que fundamos en 1990. Lo creé en la USP [Universidad de San Pablo] junto con un grupo de estudiantes de todos los niveles: de iniciación científica, maestría, doctorado y posdoctorado. Entonces, hoy, el LISA tiene 35 años, desde 1991, en realidad.

“Ver el copo meio cheio ou meio vazio”
[Ver el vaso medio lleno o medio vacío]

Soledad- En relación con este movimiento contemporáneo de ustedes cuatro, a fines de los años '80 y '90, cuando regresaron a sus universidades, ¿cuál fue el papel de cada universidad para fomentar o impulsar la antropología visual en relación con la política científica local de ese momento? ¿Qué dificultades o limitaciones encontraron en los institutos o departamentos de ciencias sociales a los que estaban vinculadas para formalizar el campo?

Carmen- Yo creo que la institucionalización fue muy fácil. Yo formé el Núcleo de Antropología Visual y Estudios de Imagen en la UFSC [Universidad Federal de Santa Catarina] sin ningún tipo de obstáculo. Y creo que, en general, los núcleos que se fueron formando en Brasil tuvieron bastante flexibilidad por parte de las universidades. Eso no quiere decir que tuvieran mucho apoyo en términos financieros. Los núcleos visuales necesitan un presupuesto bastante grande. Con respecto a eso, creo que el LISA tuvo más facilidad que otros núcleos en Brasil. Acá, nosotras tuvimos que crear proyectos junto al CNPq⁴ para buscar financiamiento en otras instancias. Pero creo que la antropología visual, por una trayectoria más o menos similar de los liderazgos de los núcleos —que, por casualidad, éramos mujeres—, conseguimos crear una red muy rápidamente. Y también institucionalizarla en organizaciones y en instancias superiores como la Asociación Brasileña de Antropología (ABA), que no solo creó un premio para la imagen, el Premio Pierre Verger, sino que también nos dio una comisión, el comité de Antropología Visual, que colocó a la antropología visual dentro del organigrama de poder de la antropología brasileña. Y creo que eso fue importante.

Algo que no mencioné en la presentación es que también tuve una formación anterior a la creación del núcleo. Como periodista, aprendí a trabajar con la imagen muy temprano, todavía en la facultad. Pero incluso, antes de eso, la primera vez que tomé una cámara fue en Estados Unidos, en 1974, en un curso de cine en el que teníamos que hacer películas.

Y luego, en París, durante mi doctorado —que coincide con el de Cornelia—, hice un curso en la École Pratique des Hautes Études con Annie Comolli, y después en Nanterre, también con el grupo de Claudine de France, y también asistí a las clases de Jean Rouch, en la Cinematèque Française.

Entonces, digamos que hubo momentos previos a la creación del núcleo. Creo que Clarice puede hablar mejor de cuán importantes fueron también los festivales y congresos.

Cornelia- Empecemos con la más antigua, que es Sylvia.

⁴El Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico es un organismo del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación, creado en 1951 para incentivar la investigación en Brasil.

Sylvia- Bueno, quiero decir que estoy totalmente en desacuerdo con Carmen. Yo creo que fue difícilísima la institucionalización de la antropología visual en Brasil. No fue nada fácil, porque la antropología visual forma parte de las ciencias sociales y está inmersa en un mundo absolutamente dominado por la palabra, por el texto escrito.

La dificultad de trabajar con imágenes en ese universo donde la palabra es hegemónica es total. Primero, porque si uno va a presentar un proyecto, no existe en el formulario la posibilidad de incluir la compra de equipos que son carísimos. La universidad no está acostumbrada a que, en las ciencias sociales, en las humanidades, en general, exista un área que cueste tanto.

Nuestra área es muy costosa. ¿Cuánto cuesta la sociología, la ciencia política, la antropología? Nada. Solo se necesita libros, una biblioteca, viajes para investigación, de vez en cuando, un congreso, turismo académico. Punto. Nada más. ¡Ahora intenta montar una isla de edición! Clarice sabe lo difícil que es montar un laboratorio, pagar técnicos para trabajar en edición, montaje, captación. ¡Una fortuna! ¿Dónde se coloca una rúbrica como adquisición de documentos audiovisuales? No teníamos una biblioteca que nos proveyera los clásicos del cine antropológico. Nadie los tenía. Yo tenía toda la serie "Strangers Abroad"⁵ y era súper solicitada. ¿Cómo trabajar con los filmes de John Marshall? ¿Con los de Jean Rouch? ¿Con todos esos clásicos de la antropología que no eran accesibles?

Es cierto que teníamos un espacio en la ABA, que teníamos un espacio en la ANPOCS⁶, pero ¿qué significaba eso? Que teníamos una red de personas que se articulaban, y fue una batalla gigantesca, ¡enorme! Conseguir que aquello a lo que nos dedicábamos —fotografía, cine, hipertextos— fuera reconocido en la academia como algo equivalente a artículos, tesis, libros. ¡Fue una batalla fenomenal! No sé cómo Carmen puede decir que fue muy fácil. Para mí fue difícilísimo, absolutamente difícil.

Carmen.- Yo miro el mundo con optimismo. Conuerdo en que todo es muy costoso, pero creo que logramos un *Qualis Imagem*⁷, que conseguimos ese reconocimiento.

Clarice- ¿"Qualis Imagem"? ¡Carmen, perdón! ¡No fue fácil! Fue una lucha, y yo recibí muchos golpes desde la propia antropología por defender eso, desde dentro del propio grupo de coordinadores de CAPES⁸.

Wanda- ¿Puedo hacer unas preguntas para guiar un poco esta discusión? Queremos saber cómo fueron consiguiendo esos espacios, con las dificultades que ustedes mencionan, y que para Carmen no fueron tantas. Y luego, también, su papel como mujeres, recién llegadas de Francia o de Inglaterra, para establecer este campo. Ahí, ¿qué diferencias hubo en las relaciones de poder? ¿Cómo fue la relación con las antropologías ya establecidas? ¿Cómo fue ese diálogo con la antropología política, económica, por ejemplo?

Clarice- La diferencia que nos marca es que yo siempre pertencí a un departamento y a un Instituto de Ciencias Sociales. Yo soy de la Universidad del Estado de Río de Janeiro, la UERJ, que no tiene una antropología separada. La antropología es un departamento dentro del Instituto

⁵ Serie en seis episodios dirigida por André Singer y distribuida por el Royal Anthropological Institute en la década de 1980, que reconstruye las trayectorias académicas de Herbert Spencer, Pitt Rivers, Franz Boas, Bronislaw Malinowski, Margaret Mead y Edward Evans-Pritchard, explorando también las complejidades del trabajo de campo. Disponible en YouTube.

⁶ Asociación Brasileña de Antropología y Asociación Nacional de Posgrado e Investigación en Ciencias Sociales, fundadas respectivamente en 1955 y 1977.

⁷ *Qualis* es un sistema de clasificación de la producción científica desarrollado por la Coordinación de Perfeccionamiento de Personal de Nivel Superior (CAPES). Sirve como herramienta de evaluación y clasificación de las revistas científicas en las que los investigadores publican sus trabajos. *Qualis Imagem* se refiere a la clasificación de la revista *Imagem Brasileira*, que tiene categoría C en este mismo sistema, lo que indica baja relevancia en la evaluación.

⁸ Coordinación de Perfeccionamiento de Personal de Nivel Superior, una fundación del Ministerio de Educación de Brasil responsable de promover la expansión y la consolidación de los estudios de posgrado (maestrías y doctorados) en el país.

de Ciencias Sociales. Y cuando empezamos, ni siquiera era el Instituto de Ciencias Sociales, era el Instituto de Filosofía y Ciencias Humanas, que también incluía Historia y Filosofía.

Entonces, cuando regresé de Francia, en el '93, ni siquiera era parte de la UERJ, todavía trabajaba en el IBGE [Instituto Brasileño de Geografía y Estadística]. Y Patrícia Monte-Mór ya era investigadora en la UERJ, daba algunos cursos de antropología en el pregrado; o sea, en todos los cursos que ella daba, metía la imagen. Así que cuando llegué como profesora visitante a la UERJ, en 1994, ya existía ese taller de enseñanza e investigación en el que Patrícia estaba introduciendo la antropología visual en la formación de grado. Con ella hicimos los *Cadernos de Antropologia e Imagem*⁹.

Solo quiero remarcar que en las ciencias sociales fue muy difícil. Fue muy difícil que se aceptara. Para empezar, teníamos que disputar cualquier centavo con filosofía, historia y ciencias sociales. Y dentro de las ciencias sociales, teníamos sociólogos y politólogos completamente cerrados al tema de la imagen.

Logramos comprar una televisión y conseguimos que la UERJ hiciera una estructura metálica, que arrastrábamos por un pasillo larguísimo para dar clase. Y nosotras éramos, no voy a usar la mala palabra que suelo usar, pero éramos casi ridiculizadas por los colegas: "¿Ah, no vas a dar clase?" "¿Vas a pasar peliculitas?" "¡Qué fácil! La antropología ahora no quiere dar clases". Así era. Y eso lo escuchamos durante años.

Entonces, fue muy difícil. Pero lo logré; en cierto momento, me dije: "Ahora quiero institucionalizarla, no quiero que sea más temas especiales, quiero que la asignatura se llame "Antropología Visual". Y recorrí todos los espacios de la UERJ para lograr que la aprobaran. Entonces, esa materia pasó a llamarse oficialmente Antropología Visual, porque antes eran solo temas especiales. Por eso digo que fue muy difícil, porque tuvimos que pelear mucho, como también ocurrió en la ANPOCS.

En la ANPOCS fue difícilísimo. En esa comisión de imagen y sonido, teníamos que debatir con científicos sociales y sociólogos que decían que eso no tenía importancia. Lo mismo: "que era solo quedarse viendo peliculitas". Entonces, nuestra lucha fue muy fuerte, por financiamiento, porque no había nada. Había que dividir el dinero con cualquiera, y los libros siempre valían más que esto.

Los filmes que conseguimos fueron porque, cuando regresé de Francia, los pirateé allá. Marc Piault me permitió llevar todos los filmes que tenían, de Jean Rouch, de John Marshall, de todos. Los pirateé en VHS y regresé con la valija llena de películas. Llegué a la UERJ y nadie quería pagar por la transcodificación a PAL o NTSC. Aquí y allá, fue una lucha conseguir algo de dinero, para poder transcodificar los filmes. Entonces, Carmen, me alegra que hayas tenido una entrada tan tranquila. Para mí, fue muy, muy difícil la institucionalización dentro de la universidad.

Patrícia Monte-Mór y yo fundamos el Núcleo de Antropología Visual en 1995, y el INARRA surgió a partir del programa de posgrado, que había reformulado sus líneas de investigación. Nosotros éramos cinco colegas que no teníamos a dónde ir porque las líneas eran temáticas de religión, ciudad, no sé qué más. Entonces, nos juntamos los cinco: Walter Sinder, que trabajaba con Antropología y Literatura; Helena Bomeni, que trabajaba con biografías y sociología de la educación; Myrian Sepúlveda, que ya falleció, y que también trabajaba con carnavales, cultura brasileña y memoria; un politólogo, João Trajano, que trabajaba con violencia; y yo, que trabajaba con familia, envejecimiento y antropología visual.

Entonces, les pedí a mis colegas que incluyeran en el nombre de nuestra línea de investigación la expresión "imágenes, narrativas y prácticas culturales". Y así, fue como surgió el INARRA. Después ellos se fueron, y me dejaron como regalo esa línea que acabó convirtiéndose en un grupo.

Entonces, fue muy difícil, Carmen, y me alegra que hayas tenido la suerte de una entrada más tranquila.

⁹ Disponibles en: <http://ppcis.com.br/cadernos-de-antropologia-e-imagem/>

“Nos reconocemos como un cuerpo colectivo que ha luchado muchos años”

Cornelia- Mi historia se acerca a la de Carmen Rial, porque cuando regresé de Francia, me encontré aquí, en nuestro programa de posgrado en Antropología Social —que en ese momento tenía solamente la maestría, lo cual es bastante distinto a la Argentina—, con una gran capacidad de recibir y de acomodar propuestas nuevas, nuevas líneas de investigación, como era la Antropología Visual. Cuando llego a Porto Alegre, encuentro a un estudiante becario del profesor Rubens Jorge Oliven, que era el coordinador del programa, absolutamente entusiasmado con el cine y la fotografía. Su nombre es Nuno Godolphim. Él venía de la licenciatura y estaba organizando la primera jornada de Antropología Visual en Porto Alegre, convocando colegas de Brasil, Argentina y Uruguay, con una enorme capacidad de promover algo absolutamente innovador, que era la Antropología Visual.

Y esto ocurre porque en nuestro programa teníamos un grupo de profesores absolutamente democráticos y muy entusiasmados con cualquier innovación. Estos nombres son: Rubens Jorge Oliven, Sérgio Teixeira, Ondina Leal y Ari Pedro Ouro. Claudia Fonseca aún no se había incorporado al programa.

Este grupo creó un laboratorio de antropología social, abrió las puertas y dijo: “trabajen, investiguen, creen”. Y dio apoyo total. Contábamos aquí con una fundación de apoyo a la investigación del estado llamada FAPERGS, que permitió financiar justamente esa primera jornada.

Por lo tanto, cuando llegué a Porto Alegre y me encontré con esa efervescencia en torno a la Antropología Visual, dije: “¡guau, yo también quiero esto para mí!”. Y fui ayudando en los bastidores, colaborando con Nuno en lo que podía. Entonces, Nuno me dijo: “mira, vamos a crear un núcleo y vos vas a ser la coordinadora, porque eres la única realmente interesada en la Antropología Visual”. Lo cual no era del todo cierto, porque la gran figura de la Antropología Visual en Porto Alegre, además de Nuno, fue Ondina Leal, que hizo la primera disertación con un capítulo enteramente en imágenes, y que además fue la coordinadora del Núcleo del Área de Salud. Ella consiguió financiamiento para comprar equipos, incluso, con proyectos internacionales, y donó todo eso al NAVISUAL, que fue entonces el Núcleo de Antropología Visual creado a partir de esa primera jornada.

Entonces, desde el inicio fue muy fácil organizar a ese grupo de estudiantes y de investigadores en torno a la Antropología Visual, que siempre fue acogida con mucho cariño por nuestro programa, y además con el apoyo de la FAPERGS y del CNPq.

Puedo decir que, desde 1989, existe el Núcleo de Antropología Visual, gracias a esa primera generación de investigadores interesados. Ahora bien, si nos adentramos en la historia de la Antropología Visual en Brasil, es decir, en nuestra lucha por el reconocimiento en la ABA, en la ANPOCS y también en la RAM, la Reunión de Antropología del Mercosur, ahí, la historia cambia de figura. Ahí nos reconocemos como un cuerpo colectivo que luchó durante muchos años por una aceptación, por un reconocimiento, y por salir de la periferia, de la marginalidad, hacia el centro.

Ahí, tenemos figuras fantásticas, que Clarice y Sylvia, y también Carmen, pueden mencionar, personas como Bela Bianco, Ana María Galano, incluso, Patrícia Monte-Mór, que son, junto con este cuarteto aquí, figuras de liderazgo para el reconocimiento de una antropología visual en Brasil. Pero la red ya existía, entonces, a partir de los años noventa.

Soledad- Una cosa en relación a eso, parece que son muchas mujeres las que impulsan, pero las cabezas de las asociaciones, de la ABA, en la ANPOCS, en la RAM, eran hombres, ¿no?

Sylvia- No, creo que no es exactamente así. Hubo figuras femeninas fundamentales: Eunice Durham, en la ABA, fue fundamental. Manuela Carneiro da Cunha fue fundamental. Y también me gustaría, para que no caigamos en esa oposición hombre-mujer tan contemporánea y tan irritante, recordar que hubo hombres en la antropología visual desde el inicio: no nos olvidemos de Renato Atias, de Mauro Koury, y, hoy, tenemos a Marco Antônio Gonçalves.

Entonces, no es que haya sido un grupo de mujeres que resolvió todo porque eran mujeres y así resultaba fácil armar ese grupo. No es exactamente así. Hubo hombres desde el comienzo también.

Clarice- Quiero resaltar que Etienne Samain fue uno de los primeros también. ¡Sí, Etienne Samain! Él no era del departamento de antropología ni del de ciencias sociales. Era del Instituto de Arte de la UNICAMP [Universidad Estadual de Campinas] y luchó mucho, no dentro de la antropología, sino en la UNICAMP, en general, y, a veces, incluso, con cierta tensión con las ciencias sociales para la introducción de la imagen.

Sylvia- La ABA nunca estuvo dominada solo por hombres. Lia Zanotta Machado fue una persona absolutamente fundamental para la antropología visual y para el reconocimiento del *Qualis* audiovisual. Las figuras femeninas en la Asociación Brasileña de Antropología nunca fueron invisibilizadas; por el contrario, siempre tuvieron un enorme reconocimiento. La gran figura de la participación como antropóloga en la Constitución Brasileña de 1988 es Manuela Carneiro da Cunha.

Wanda- Volviendo un poco atrás, no sé si Carmen quiere agregar algo sobre la particularidad de su grupo. Y después de eso, podemos pasar a lo que "Chica" [Cornelia] estaba diciendo, sobre la lucha colectiva por la institucionalización de esas redes.

Carmen- Yo pienso que es simplemente ver el vaso medio lleno o medio vacío. Yo procuro verlo medio lleno. Claro que los acervos y los equipos son muy costosos, y que nosotras luchamos mucho. Sucede que, como Clarice, yo también tuve que piratear. Me levantaba a las tres de la mañana en París, porque pasaban documentales etnográficos para grabar. Y traje de París, además de un amplio acervo de video, una televisión SECAM y un videocasete SECAM, porque sabía que aquí no iba a funcionar (Brasil tiene el sistema PAL-M). Entonces, el laboratorio que montamos en el NAVI fue a partir de ese acervo pirateado de los videos que conseguí. Y fueron miles de videos, ¡miles! Fue más de una ida a París, fue más de una valija, digámoslo así. Pero, institucionalmente, creo que el camino dentro de la universidad fue bastante más fácil. Como dijo Cornelia, yo no tuve grandes oposiciones. Ya había personas que trabajaban con imagen, que trabajaban con arte, colegas bastante comprensivos. Más tarde, sí, entraron, algunos pesados, que decían justamente eso: "¡Ah, solo pasan peliculitas!". Ahora, yo destaco la cuestión de que fueran mujeres las que lideraban esos núcleos, porque yo sí soy militante, sí soy feminista y sí creo que esta fue una red que se construyó a partir de las mujeres. Ellas tuvieron ese liderazgo en la antropología. Tuvimos a Renato Athias, a Mauro Koury, que era de Ciencias Sociales, pero los demás eran de multimedia... Y el hecho de que nosotras fuéramos las líderes en esos núcleos, eso sumó.

Yo no veo nada malo en decir que eran mujeres quienes lideraban esos grupos, porque, al contrario, está claro que en las ciencias, incluso en la antropología, existe cierta discriminación. Lo sabemos por las estadísticas del CNPq: la mayoría en iniciación científica son mujeres, la mayoría en maestría y en doctorado, PQ son mujeres. Pero cuando se llega a PQ1A¹⁰, si ustedes revisan, la mayoría son hombres, es decir, ¡eso existe! Y también, existe una lucha por cambiarlo.

Ahora bien, yo no pasé por esa situación. Fue Lia [Zanotta Machado] quien lideró el Comité de *Qualis* de Antropología Visual. Miriam Grossi lideró el Comité *Qualis* de Libros que abrió camino al Comité de Antropología Visual, porque fue allí donde primero se discutió la posibilidad de tener un *Qualis* de imagen. Y creo que la cantidad de mujeres que estuvieron al frente de la antropología favoreció sí a nuestro campo, que, dentro de la antropología —como ya se señaló

¹⁰ Productividad en Investigación (PQ) son las becas más comunes del CNPq. La categoría 1A representa el nivel más alto dentro de la categoría 1 de becas PQ, indicando excelencia y liderazgo en el área.

antes—, es considerado un campo más; entre comillas, femenino, algo marginal, algo estético, algo más propio del dominio de las mujeres. Cuando sabemos que no es así: un texto imagético es tan complejo como un texto escrito.

Para mí el vaso está medio lleno porque siempre les dije a mis alumnos que, como ya decía Glauber Rocha, “si no hay trípode, se filma con la mano”; “si no hay silla, se sienta uno en el suelo”. Clarice mostró eso: hizo un film en Super 8mm muy interesante sobre el envejecimiento de mujeres en París, lo mostró en un congreso donde también estaba el film de Bela [Bianco], que es una película muy bien realizada, con inmigrantes, en el norte de Estados Unidos.

Y yo les decía: “No es porque haya una diferencia técnica que haya una diferencia antropológica. Aprendan a hacer antropología con los medios que tengan”. Así fue como nos enseñaron los maestros franceses, por lo menos Jean Rouch.



Imagen 2 (izquierda). Cornelia Eckert durante un proyecto del BIEV sobre memoria del trabajo en el cuarto distrito, Porto Alegre, 2012. Imagen 3 (derecha). Carmen Rial realizando trabajo de campo, Museu do Galatasaray, Turquía, 2025.



Imagen 4 (izquierda). Clarice Peixoto en el rodaje de *IntraMuros*, Río de Janeiro, 2015. Imagen 5 (derecha). Sylvia Caiuby Novaes con Peter Crawford, San Pablo, 2014.

Soledad- Bueno, gracias por esta discusión. Es interesante observar los dos puntos de vista, las dificultades y, en algunos casos, cómo las cosas fluyeron.

Carmen- Igual, nuestra pelea es performance. El conflicto es más interesante que la armonía, ¿no?

BLOQUE 2

"La disputa de poder es enorme, y se disfraza". ABA, ANPOCS y CAPES en foco

La consolidación de la antropología visual en Brasil no se dio únicamente dentro de las universidades. En este bloque se explora el papel decisivo de asociaciones académicas como la ABA y la ANPOCS en abrir y defender espacios para la imagen en comités y congresos, y facilitar la creación de otras instancias de encuentro y formación como proyecciones, mesas redondas y seminarios. Desde el seminario de pueblos indígenas realizado en el Museo del Indio, en 1987 en Río de Janeiro hasta la creación de Grupos de Trabajo específicos, la antropología visual fue ganando presencia institucional. Pero el reconocimiento formal exigió una extensa lucha y la elaboración del *Qualis Imagem* en la CAPES para evaluar películas, fotografías y productos multi-mediáticos con criterios propios, enfrentando resistencias internas y disputas de poder. Así, la construcción de un "cuerpo colectivo" a través de redes y figuras de referencia fue clave para legitimar el campo.

Primeros espacios académicos para la imagen

Soledad- En relación con la consolidación de la Antropología Visual, nos gustaría saber ¿cuál fue el papel de otras instituciones no universitarias como la ABA, la ANPOCS, o incluso de encuentros como la RAM?

Cornelia- Sobre esto, Clarice tiene un artículo, ella maneja bien el tema. Pero me gustaría destacar algo que me parece muy interesante: que la antropología, al comenzar a liderar esta reflexión, producción y discusión sobre la antropología visual, lo hace junto con la sociología. Fue Bela Bianco y Ana Galano, una socióloga, quienes en la asociación ANPOCS propusieron y organizaron un grupo de trabajo en torno al tema de la presencia de la imagen en las Ciencias Sociales. Y luego fuimos nosotras, este grupo que está aquí, entre otras, como Patrícia Monte-Mór, quienes reclamamos nuestra presencia y producción en antropología visual, específicamente, dentro de la asociación nacional.

Lo que me parece relevante es que no fue la antropología, es decir, no fue la ABA, quien inicialmente abrió espacio o dio acogida a la investigación con imagen en las ciencias sociales, sino que fue la ANPOCS. Y eso es algo que Clarice mencionó, y que me gustaría que retomara. Creo que la primera reflexión sobre la antropología visual fue en un congreso indígena, organizado en Río de Janeiro, con la presencia de casi todos los nombres que ya mencionamos aquí: Samain, Koury... No sé si Sylvia participó de ese evento, Milton Guran, nuestro cineasta del *Video nas Aldeias...* En fin, creo que este evento, centrado en la antropología visual aplicada al tema indígena, fue el que dio inicio al gran debate sobre producción e imagen en la antropología brasileña. Pero Clarice puede precisar más.

Clarice- Ese fue un seminario en 1987. Era un seminario sobre pueblos indígenas, que continuó haciéndose después. Y dentro de ese seminario hicieron como un pequeño congreso, una pequeña reunión centrada en la antropología visual, en la que participaron las personas que Cornelia ya mencionó. Si no me equivoco, fue organizado por Cláudia Menezes. Ella era nuestra

representante allá cuando fuimos a Göttingen. ¿Recuerdan esa reunión? Ella ya no estaba activa, pero seguía representándonos.

Participaban esas personas. Yo fui como oyente. Y allí ya se debatía. Creo que incluso hubo una exposición fotográfica, tal vez de Milton Guran, no lo recuerdo bien. Pero si Chica [Cornelia] tiene por ahí ese cuaderno gris, entonces allí está todo¹¹. Y lo que me parece interesante, como ella ya señaló, es que fue en la Asociación Brasileña de Posgrado en Ciencias Sociales, la ANPOCS, donde todo empezó, mucho antes que en la ABA. Porque esa asociación tenía en su cronograma un Comité de Imagen y Sonido, ¿recuerdan eso? Hasta hoy existe, un Comité de Imagen y Sonido, que participaba representando a la antropología, con personas que no tenían ninguna relación con la imagen. Y casi nunca se veían sesiones ligadas al audiovisual.

Yo llegué en 1993, en agosto, e inmediatamente en octubre hubo una ANPOCS a la que me invitaron a participar. Y fue ahí donde se organizó el primer GT (Grupo de Trabajo), como dijo Cornelia, organizado por Bela Bianco y Ana Maria Galano. Ana Maria Galano ya tenía un núcleo en la Universidad Federal de Río de Janeiro, llamado NAVEDOC, que quizás fue anterior a todos, incluso anterior al LISA. Esa historia ya la conté en un artículo llamado “¿Qué tiene de particular la Antropología Visual Brasileña?”, que está en *Cadernos de Arte e Antropologia*, de 2019¹².

Antes ya había contado esa historia, o historias similares, en otros textos. Entonces, en la ANPOCS, ellas comenzaron y organizaron una sesión, porque la Comisión de Imagen y Sonido ya proyectaba películas por las noches durante los eventos, pero sin debate. Eso sí era “pasar pelucitas”: como no había nada que hacer en la noche, todos iban a mirar.

Bela y Ana dijeron: “no, eso no es lo que queremos”. Entonces, comenzaron a introducir las sesiones de cine con debate. Seleccionaban los filmes y convocaban a personas para debatir.

Además de eso, crearon, como dijo Cornelia, los GTs, y empezaron a incluir en el Comité de Imagen y Sonido representantes de la antropología que fueran del área audiovisual. Fue ahí cuando empezamos a actuar a nivel de dirección: solicitando mesas redondas, otras actividades vinculadas a la antropología visual, exposiciones fotográficas, esas cosas...

Y los GTs también fueron volviéndose más institucionalizados. Pero eso no quiere decir que haya sido fácil construir esa historia. A ellas les costó mucho convencer a otros de crear estos espacios. Y luego nosotras llegamos para ampliarlos. Porque la estructura de la ANPOCS se organiza entre sociología, ciencia política y antropología.

Y en los Comités de Imagen y Sonido, yo participé dos veces, y ustedes también. Había una disputa fuerte con la ciencia política, y muchas veces con la sociología, para decidir qué eventos entraban. Con Paulo Menezes, por ejemplo.

Sylvia- Yo creo que instituciones como la ABA y la ANPOCS fueron fundamentales para la antropología visual. Brasil tiene una dimensión gigantesca, y son esas instituciones las que nos ofrecían un espacio para reunirnos. Y esas reuniones nuestras, para los GTs, para las mesas redondas, eran absolutamente fundamentales.

Y de repente, además de nosotras, las de nuestra generación, comenzaron a aparecer nuestros alumnos, nuevas generaciones. Ya hay tres generaciones de antropología visual. Ahora bien, creo que en el mundo académico, así como en Irán, Irak o Israel, la disputa de poder es enorme. Pero se disfraza. Porque en el mundo académico aparece como si todos fuéramos amigos... y eso no es verdad.

Yo llegué después de ellas. Ellas empezaron antes, tanto en su formación personal como en la creación de sus núcleos. El GRAVI y el Laboratorio llegaron un poco después.

Ana Maria Galano es la gran pionera en esos trabajos. Pero luego, cuando empecé a reunir un grupo, el Grupo de Antropología Visual, y teníamos el laboratorio, decidí presentar un proyecto

¹¹ En ese encuentro, en el marco del Museo del Indio, se editó el “Cuaderno de Textos Antropología Visual” con casi veinte artículos sobre la temática. Disponible online en: <https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/documents/K1D00023.pdf>

¹² Clarice E. Peixoto, “Antropologia & Imagens: O que há de particular na Antropologia Visual Brasileira?”, *Cadernos de Arte e Antropologia* [Online], Vol. 8, No 1 | 2019.

temático a la FAPESP [Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo]. Esos proyectos temáticos incluyen varias investigaciones individuales bajo un gran eje común. Estábamos muy entusiasmadas con eso. Lo presentamos, pero estos proyectos reciben evaluaciones. Y la evaluación que recibimos fue demoledora. Y solo le faltaba la firma. No voy a decir aquí el nombre, pero estaba claro que esa persona no quería que ese grupo existiese. Y yo pensé: "no, no es posible".

Ahí, hicimos una apelación contra ese dictamen, explicando absolutamente todo. Fue casi una guerra. Una guerra aquí en San Pablo.

Entonces, esas disputas también están muy presentes en el mundo académico: entre académicos, y también entre mujeres. Eso también sucede bastante. Es bueno no endulzar tanto la píldora.

Voy a quedarme con el vaso medio vacío, para hacer contrapeso al vaso medio lleno de Carmen.

"La pelea continúa, para quien quiera..."

Wanda- ¿Podrían profundizar en los diálogos que tuvieron en ese ámbito de disputa para consolidar la antropología visual? O sea, "Chica" usó la frase "cuerpo colectivo". Entonces, ¿cómo lograron, recién llegadas, construir ese "cuerpo colectivo" y aprovechar las instituciones? ¿consiguieron tener algún papel de coordinación ahí?

Sylvia- Creo que Cornelia debería responder a esta cuestión, porque ella es la figura clave de esa coordinación.

Cornelia- La primera organización, el primer grupo, ya lo mencionamos, fue el que ocupó el Comité de Imágenes y Sonido en la ANPOCS. Estaban Bela Bianco y Ana Galano, que le pidieron colaborar a Clarice y a Patrícia Monte-Mór. Ella, a su vez, estaba organizando un Festival Internacional de Cine Etnográfico desde una organización no gubernamental¹³, y de cierta manera, cedía los resultados de ese hermoso festival a la ANPOCS. El hecho de que Patrícia Monte-Mór trajera invitados extranjeros para el festival, permitía que la ANPOCS también extendiera esa invitación a los que participaban.

Ese encuentro normalmente se hacía en Minas Gerais, en una ciudad llamada Caxambu, era una reunión dentro de un hotel cerrado, y eso hacía que nos acercáramos enormemente. Bela, en los pasillos, te llamaba: "tú, de Rio Grande do Sul, ven aquí"; tú, Carmen Rial, de Santa Catarina, ven"; "Mauro Cury, de Paraíba"; "Clarice..." Y ella distribuía tareas e incentivaba a todo el mundo a expandir esa idea de red y de grupo entre nosotros. Entonces, Bela, una vez más, fue muy responsable, una figura central para nuestra red de investigadores en antropología visual.

En la ABA también logramos, en una reunión de la ANPOCS, hablar con el presidente Rubens Oliven, que asumió en el año 2000, y le pedimos que aceptara finalmente la existencia de un comité, de una comisión de antropología visual. En la dirección estábamos nosotras cuatro, más Patrícia Monte-Mór, insistiendo al presidente Rubens Oliven, y él siempre fue una persona absolutamente amigable, apasionada y simpatizante de la investigación en antropología visual, siempre con una apertura increíble hacia nuestra área. Fue entonces cuando Patrícia Monte-Mór asumió la primera coordinación del Comité de Antropología Visual en la ABA. Yo fui la segunda, después Clarice, Silvia, Carmen, Renata. O sea, siempre fue esta red la que terminó asumiendo la oportunidad de consolidar la línea de investigación en antropología visual dentro de los programas de posgrado, que empiezan a proliferar.

¹³ La *Mostra Internacional do Filme Etnográfico* (Festival Internacional de Cine Etnográfico) se realiza anualmente en Río de Janeiro desde 1993.

En esa lucha, es decir, con esa organización, lo que se volvió fundamental fue... No sé si en Argentina sucede lo mismo... ser evaluadas por nuestra producción en antropología visual por parte de la CAPES, que es la gran promotora y financiadora de la educación superior y de posgrado en Brasil. Entonces, teníamos la tarea de convencer no solo a nuestros colegas antropólogos y sociólogos, sino también a las grandes instituciones financieras. Teníamos que convencerlas de que debíamos ser evaluadas por nuestra producción, que es una producción muy compleja, costosa y larga. Uno puede escribir un artículo en un mes, dos, tres meses; pero hacer una película lleva un año, dos, tres años, o más.

Entonces, teníamos que convencer justamente tanto a la CAPES como al CNPq, que es el Consejo Nacional de Investigación, de la forma diferenciada en que producíamos los resultados de la antropología audiovisual. Y en esa lucha, creo que el liderazgo fue diverso: ya teníamos a Clarice como gran representante en ese debate, invitada por el representante de la CAPES para representar a la antropología visual, tanto como otras colegas, como Ana Luísa Carvalho da Rocha, creo que también Lisabete Coradini, entre otras, que representaron a la ABA en esta lucha ante la CAPES y el CNPq.

Clarice- Quisiera hacer pequeñas correcciones sobre este proceso del *Qualis Imagem* en la antropología.

Esa propuesta de que hubiera una evaluación —que vos decís, que es tal cual— surgió, digamos, de un reconocimiento. Porque ya lo habíamos propuesto, lo habíamos intentado hacía mucho tiempo, pero solo fue posible cuando Lia Zanotta Machado fue coordinadora de antropología en la CAPES; ella asumió esa batalla. Y, como dijo Sylvia, fue fundamental.

Y ahí comenzó, primero, que teníamos que construir el proyecto de evaluación. Entonces, lo que vos mencionaste, “Chica” [Cornelia], fueron grupos: se formó un grupo en el que estaban Ana, Sylvia, Carmen, yo y, posteriormente, Cláudia Turra Magni, para elaborar ese guion de evaluación. Nos llevó más de un año: había que decir cómo se iba a evaluar una película, cuáles serían las categorías, las clasificaciones, cómo se evaluaría un ensayo fotográfico, cómo sería... Ana Carvalho fue la que también sugirió un tercer ítem: web, multimedia.

Nos llevó mucho tiempo construir ese guion. Primero lo armábamos y lo enviábamos a la lista de correos de la red. Mucha gente opinaba: “no, mejor así”, “es más adecuado de este modo”. Cuando formulamos el guion, se lo entregamos a Lia Machado, y ella también lo evaluó.

Fue entonces cuando ella convocó a la reunión con las coordinaciones de antropología. Pero quiero aclararles a las colegas de Argentina que la coordinación de CAPES era solo de antropología. Entonces, ¿cómo se aprobaba? A través de los coordinadores de posgrado en antropología.

Yo asistí al grupo, y tuvimos una discusión entre nosotras. Me acuerdo de que estaban Sylvia, Ana y todas, y yo decía que tenía que ser una de ustedes, porque eran de programas de posgrado en antropología. Ustedes tenían que ir a defender el proyecto junto con sus coordinadores. Y ellas respondieron: “justamente, por eso, no podemos ir; queremos que vayas vos, que venís de las ciencias sociales”. Porque mi programa de posgrado es de ciencias sociales, no de antropología.

Y fue duro. Fue muy difícil convencer a los representantes de los programas de posgrado en antropología de Brasil de que esa evaluación era importante. Fue una discusión muy grande.

Yo tuve el apoyo de Rubem Cacheta, que estaba presente y era el representante de la Universidad de Minas Gerais, y de Perry Scott, que era de Pernambuco. Pero nuestros propios colegas de antropología, que eran coordinadores en ese momento, casi me linchan.

Fue muy difícil. Porque los programas de posgrado en antropología que no tenían antropología visual estaban totalmente en contra, ya que eso significaba una puntuación adicional para los profesores que trabajaban con antropología visual. Entonces, no querían, porque no podían evaluar ni puntuar en ese aspecto. En cambio, los programas que sí tenían podían hacerlo.

Por eso fue muy difícil convencerlos. Y si no hubiera sido por Lia Machado, no lo habríamos logrado. Así que gracias a ella lo conseguimos.

Ahora bien, lo que recalca para mis colegas de Argentina: yo luché y casi fui linchada, como soy de ciencias sociales, nosotros somos evaluados por el Comité de Sociología de la CAPES. Entonces, nuestra producción no cuenta.

Yo no puedo incluir absolutamente nada: una película, nada, nada cuenta. Cuando lo propuse en Sociología —y yo tenía una amiga que era la coordinadora de Sociología en la CAPES— ella me dijo: “yo no voy a poner esto, porque nos van a linchar”.

Y hasta hoy, Sociología no tuvo un coordinador que se animara a dar esa pelea, a pesar de que también existe una Sociología Audiovisual, que es importante. Como Sylvia también comentó, hay otras áreas. Así que todos los antropólogos que están en programas de posgrado de ciencias sociales no pueden contabilizar su producción en antropología visual, audiovisual, en la evaluación de la CAPES, que, como dijo “Chica” [Cornelia], es nuestro principal evaluador.

Entonces, la pelea continúa, para quien quiera.

Carmen- Para ver el vaso medio lleno, ¿no? La CAPES también contribuyó a la expansión de núcleos de antropología visual en programas que no los tenían.

Voy a dar un ejemplo. Uno de los programas de excelencia era el de la UNB, que no era fuerte en el área de lo visual. Para consolidar un núcleo, me invitaron a dar clases allí, junto a Henyo Barreto.

Hoy en día es un núcleo importante. Y me imagino que en otros programas pasó lo mismo, porque, claro, el Foro de Antropología Visual, que reunía a esos coordinadores, estaba, como dijo Clarice, bastante dividido. Los que tenían núcleos eran favorables; los que no los tenían, pensaban que estaban perdiendo algo.

Y yo explicaba que no necesariamente estarían perdiendo, sino ganando. Pero, como es un campo bastante competitivo, eso pesaba. La representación del área fue extremadamente importante. Y también lo fue la representación en el Consejo deliberativo de la CAPES, o CTC (Consejo Técnico Científico) que estaba a cargo de Miriam Grossi. Porque, una vez que el *Qualis Imagem* pasa por el área de antropología, es necesario hacer que las demás áreas lo acepten. Es una negociación extremadamente difícil porque, como se pueden imaginar, un biólogo no quiere saber nada de *Qualis Imagem*.

El *Qualis* siempre fue un problema muy complicado: tanto el de revistas, como el de libros, como el de audiovisual. Tanto es así que ahora mismo está en cuestión. Estuve al frente del *Qualis Imagem* desde el principio, junto con Simoni Guedes, durante muchos años. Nos llamaban “las damas del *Qualis*”. Teníamos que explicarlo y defenderlo en cada reunión porque los programas que no contaban con núcleos visuales temían perder ante la competencia. Pero hoy el futuro del *Qualis* es incierto. Veremos qué sucede en la era de los números de acceso y las citas.

Pero de eso ya no puedo hablar.

BLOQUE 3

De París y Manchester a la RAM: redes, revistas y circulación internacional

Más allá de las fronteras nacionales, la antropología visual brasileña se nutrió de intensos intercambios internacionales. Este bloque recorre la creación de revistas pioneras —*Cadernos de Antropologia e Imagem*, *Iluminuras*, *GIS*— que tradujeron y difundieron textos de referencia, y el papel de figuras como Jean Rouch, Trinh T. Minh-ha, David MacDougall, Paul Henley o Marc Piault. La circulación de prestigiosos invitados, las colaboraciones interuniversitarias y los festivales sirvieron para fortalecer vínculos dentro del campo. La relación con colegas latinoamericanos a través de la organización de las Jornadas de Antropología Visual (1994) y la primera RAM (1995) permitió tejer una red afectiva y profesional que amplió el alcance de la antropología visual brasileña.

Influencias y redes internacionales

Soledad- Teniendo en cuenta que ustedes fueron a estudiar a Francia, a Inglaterra y cuando regresaron y comenzaron a consolidar y formar esos grupos, ¿cómo fue la relación con la antropología visual internacional? Por ejemplo, con figuras como Paul Henley, Jean Rouch... ¿cómo continuó ese intercambio? ¿Y de qué manera influyó en las líneas de investigación de esa época y cómo influye hoy?

Carmen- Creo que esa cuestión de la internacionalización de la antropología visual brasileña es fundamental. La antropología que hacemos aquí no es escuchada en el resto del mundo. Creamos una revista dentro de la ABA, *Vibrant*¹⁴, y aun así, aunque esté en inglés, se lee muy poco afuera. Con algunas excepciones: uno, dos, tres casos...

Cornelia habló sobre a quiénes trajimos, y sí, trajimos a mucha gente importante al país. Una de las últimas que recuerdo fue Trinh T. Minh-ha, la cineasta, que llevamos a Florianópolis, al LISA también.

Y eso es algo muy valioso que creó nuestra red: hacíamos circular a las personas que invitábamos. Por ejemplo, Marc Piaux, que fue invitado a Río de Janeiro y después circuló por otras partes del Brasil. Eso fue muy importante. También David MacDougall, que vino por la USP... En fin, vinieron figuras muy relevantes [se corta la conexión repentinamente - Ca estaba en el aeropuerto de Lisboa, esperando una conexión a París, y se le agotó la batería del móvil].

Cornelia- Quiero aprovechar esta pregunta para añadir una información importante en relación con la red: nosotras también fuimos pioneras en la organización de revistas y publicaciones científicas dedicadas a la antropología visual. La sociología y la ciencia política no tienen eso.

La primera fue organizada por Clarice Peixoto y Patrícia Monte-Mór: *Cadernos de Antropologia e Imagem*¹⁵. Esta publicación fue, en gran parte, responsable por la traducción y difusión de textos internacionales de antropología visual en Brasil. Gracias a ella, y también al festival [Festival Internacional de Cine Etnográfico] de Patrícia, pasamos a tener en portugués, para usar en las clases, artículos sobre antropología, fotografía y cine de autores clásicos. También nos permitió conocer, por ejemplo, al director de tesis de Sylvia¹⁶, que hasta entonces nadie conocía. Marc Piaux tampoco era conocido. Entonces, fue a través de la revista, a través de esos textos...

Después, yo lancé la revista *Iluminuras*¹⁷, también dedicada a la antropología de la imagen y a la antropología urbana. Y, finalmente, el LISA también creó una revista.

Sylvia- Quería solo agregar algo. Estoy totalmente de acuerdo con lo que dijo Cornelia: fue realmente fundamental la creación de esas revistas. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, pionera en la UERJ, con Clarice y Patrícia, traía todos esos textos que estaban en francés, en inglés y los traducían.

Luego vino la revista *Iluminuras*. Y aquí en San Pablo, yo creé la *GIS —Revista de Antropologia Gesto, Imagem e Som*¹⁸, que es una revista que nació digital, nunca tuvo versión impresa, y ya desde el principio fue bilingüe. Todos los textos eran en portugués e inglés. Luego, empezamos a aceptar también en español, italiano y francés. Precisamente con el objetivo de buscar esa internacionalización.

Jean Rouch fue una figura absolutamente fundamental para los trabajos que realizamos en el laboratorio, en el LISA. La primera película que hicimos fue cuando Jean Rouch estuvo en São Paulo, en una visita al LISA. Le pedí a mis alumnos que le hicieran una entrevista. Después

¹⁴ <https://vibrant.org.br/>

¹⁵ <https://www.ics.uerj.br/site/index.php/extensao/3-cadernos-de-antropologia-e-imagem.html>

¹⁶ Paul Henley fue el supervisor que acompaña a Sylvia durante toda su estancia en el Granada Centre for Visual Anthropology.

¹⁷ <https://seer.ufrgs.br/iluminuras>

¹⁸ <https://revistas.usp.br/gis>

conseguí una beca y esos alumnos, Lúcia Ferraz, Renato Stuto y Paula Morgado, fueron a París y continuaron esa entrevista.

Entonces, esa es nuestra primera película: *Jean Rouch, subvirtiendo fronteras*¹⁹. Pero otra figura fundamental en los trabajos realizados por nosotros es Trinh T. Minh-ha, esta mujer vietnamita, profesora en California, etnomusicóloga, que tiene una enorme cantidad de películas, muy experimentales e interesantes. Y también David MacDougall, que es una figura extremadamente interesante, no solo porque es un cineasta fantástico con una producción muy amplia, sino también porque es de los pocos que, además de hacer películas, escribe.

David MacDougall tiene varios libros, artículos, una trayectoria muy importante. Y varias películas hechas junto a Judith, su esposa. Pero ¿cómo se dio esa continuidad de la que ustedes preguntaban? Yo vine de Inglaterra, ellas vinieron de Francia.

Por ejemplo, fue Paul Henley a quien invité a venir al laboratorio, y fue él quien definió con nosotros, en el laboratorio, cómo iban a ser las islas de edición. Hoy tenemos tres islas de edición de imagen, una isla central solo para sonido, que se comunica con las dos islas de edición laterales, el tipo de infraestructura técnica que teníamos que tener. La relación con Paul Henley fue absolutamente fundamental incluso para la arquitectura, para la disposición de los espacios del laboratorio.

Él tenía esa experiencia en el Granada Centre de la Universidad de Manchester. Y continuamos. Clarice y yo fuimos allá a entrevistarlo.

También hay una excelente relación con Anna Grimshaw, que era de la Universidad de Manchester y hoy enseña en Estados Unidos. Ella también es una figura importante de la antropología visual inglesa, y tiene una disputa, una gran rivalidad con Paul Henley, al punto de que dejó Inglaterra y se fue a Estados Unidos. Así que esa relación continúa.

Yo también tengo una excelente relación con la gente de la ECA, la Escuela de Comunicaciones y Artes, en la USP, porque allí está la formación en radio, cine y televisión. Entonces, mis alumnos hacen cursos en la ECA y los alumnos de la ECA hacen cursos en antropología. Participamos en tribunales de tesis.

Acabo de participar en uno, el de una gran fotógrafa, Maria Ana Chama. Son esas personas, esos profesores de la ECA, quienes indican quiénes serán los alumnos asistentes que van a trabajar en el laboratorio. Así que esas relaciones son extremadamente importantes, y continúan.

Clarice- Yo también quería hablar un poco sobre esta cuestión de la internacionalización. Creo que tenemos algunos caminos, algunas trayectorias abiertas por el INARRA, que es mi grupo de investigación, *Imágenes, Narrativas y Prácticas Culturales*.

Para empezar, cuando Patrícia creó la primera *Muestra de Cine Etnográfico*, en 1993, yo estaba regresando de Francia y ella me pidió que trajera algunas películas. Así que traje incluso películas de 16mm, en la maleta, con obras de Jean Rouch, Marc Piault y MacDougall, las que pude conseguir allá. De MacDougall no, sobre todo de los franceses, como Éliane De Latour y otros.

Cuando fue la segunda *Muestra de Cine Etnográfico*, propuse a Patrícia que organizara una mesa redonda con David MacDougall y Marc Piault, que nadie conocía todavía. Aquí, MacDougall era prácticamente un desconocido. Patrícia había hecho un curso de antropología visual en la London School of Economics.

Entonces, ella invitó a esos tres. Y a partir de ahí, como Marc Piault había sido mi director de tesis, pasamos a tener una relación más cercana con la École des Hautes Études, en términos institucionales, porque la UERJ no tenía dinero para invitar absolutamente a nadie, ni Sylvia Caiuby, ni Cornelia Eckert. Entonces, era a través de la Muestra que hacíamos las propuestas, y venían.

¹⁹ Ferraz, A. L.; Teodoro da Cunha, E.; Morgado P. y Stutzman R. (Dirección/Realización) *Subvertiendo Fronteiras*. 2000; San Pablo; LISA. Disponible en: <https://vimeo.com/54448649>

En la tercera edición vino Éliane De Latour. Y la llevamos a la UERJ, donde dio, en la posgraduación, conferencias y charlas en francés, y yo iba traduciendo. A partir de ahí, empezamos a hacer proyectos en conjunto.

Etienne Samain armó un proyecto para traer a Philippe Dubois y necesitaba de otras universidades. Así que entramos nosotros, de la UERJ; creo que Carmen Rial del NAVIS; ustedes de San Pablo, que fue en la Unicamp y en la USP. Así que, con ese financiamiento que él conseguía, venía ese profesor extranjero y hacía un circuito aquí en Brasil.

Después también estuvo Sylvain Maresca, que trabaja en Sociología y Fotografía. Vino dos veces. La primera vez fue Ana Galano, en la ANPOCS, que dijo: "no quiero un antropólogo, ahora, quiero algún sociólogo". Y ella conocía de nombre a Sylvain Maresca, que era amigo personal mío.

Así que vino, y fue la primera vez, bajo la rúbrica de "conferencia" en la ANPOCS, que asistió un representante de la Antropología y Sociología Visual, y se llenó el auditorio. De ahí, vino también a la UERJ. Después, Etienne, que lo conoció en la ANPOCS, organizó otro proyecto y Sylvain Maresca volvió a circular.

La RAM y los lazos latinoamericanos

"No se trata solo de una relación académica o profesional, sino también de afecto, de amistad"

Clarice- Entonces, esos eran los circuitos que íbamos construyendo. Pero creo que nuestros mayores interlocutores, la red más sólida que conseguimos articular, fue con colegas latinoamericanos. En Argentina, por ejemplo, estaba Carmen Guarini, que fue fundamental en los inicios.

Cornelia- Y en Chile, Gastón Carreño.

Clarice- Después, yo invité, de México, a Antonio Zirión, que vino a una RAM en Córdoba. Y también teníamos vínculos con Colombia. De hecho, Ana Lucía Ferraz fue profesora de FLACSO Ecuador, en la maestría de antropología visual.

Creo que nuestra red de interlocución más significativa fue, sin duda, con los amigos y colegas latinoamericanos, y luego, a través de la RAM.

La RAM se crea en aquella famosa reunión de Tramandaí, en 1995, una reunión que jamás olvidaremos. A partir de ahí, se consolida y, con ella, nuestro circuito latinoamericano se fortalece enormemente.

Cornelia- Creo que ya en la *Jornada de Antropología Visual*, en 1994, habíamos anticipado esa conexión con América Latina. Estuvieron Susana Sel, de Argentina; Cisneros, de Uruguay [Mariel Eva Cisneros López]; y también hubo participación de Colombia, con quien mantenemos relación hasta hoy.

Y, efectivamente, la RAM ayudó mucho. También, Clarice, mediando la presencia de Marc Piauxt, ayudó mucho para consolidar el núcleo de antropología visual aquí en Porto Alegre.

Clarice- Sí que creo que esas relaciones fueron muy importantes. También lo que Sylvia mencionó sobre su vínculo con Paul Henley: una relación académica y profesional que se volvió también una amistad. Y creo que la RAM fue clave para todas nosotras, para construir esa red brasileña y, al mismo tiempo, ampliarla hacia América Latina.

Porque no se trata solo de una relación académica o profesional, sino también de afecto, de amistad, que fuimos construyendo con esos colegas. Por ejemplo, Gastón Carreño fue invitado a la ANPOCS, participó en una mesa allí, estuvo también en la ABA, y también participó en

un encuentro internacional organizado por INARRA, el *Seminario de Narrativas Internacionales*, en 2011, en el que todas nosotras estuvimos presentes.

Vinieron Bill Nichols de EE.UU., Catarina Alves Costa de Portugal, Gastón Carreño de Chile y Carmen Guarini de Argentina.

Cornelia- Y en Argentina, también se volvió muy importante Ana Zanotti.

Clarice- Ana Zanotti, fundamental en nuestra red, y desde México también Lourdes Roca.

Esas colaboraciones, esas invitaciones que les hicimos a colegas de distintas partes del mundo para venir aquí, también se reflejaron en invitaciones que nos hicieron a nosotras. Esa reciprocidad, ese intercambio antropológico.

Participamos en eventos en México, en Chile... Y las propias asociaciones nacionales de antropología, de Chile, Argentina, Portugal, también se fueron aproximando más a partir de esos intercambios. Comenzamos a participar en esos encuentros, congresos, en asociaciones internacionales presentando nuestros trabajos.

Y creo que fue ahí donde el campo de la antropología visual ganó reconocimiento y fuerza institucional en Brasil, al mostrar el vigor que teníamos, que era realmente enorme. Siempre estábamos ahí cuando se abrían propuestas de GTs [Grupos de Trabajo] o mesas redondas.

¿Se acuerdan? Hacíamos reuniones para decidir: "Vamos a presentar este GT, esta mesa redonda, esta propuesta...". Y mandábamos varias opciones, para asegurarnos de estar siempre representadas. Era una red, pero una red con mucho trabajo detrás, porque queríamos estar presentes en todos los espacios, tanto nacionales como internacionales, y con más de una propuesta.

Y creo que ese vigor logramos transmitirlo a las nuevas generaciones de la antropología visual brasileña. Sylvia habló de la tercera generación, pero en el artículo que escribí, en 2019, yo ya había identificado una tercera generación. Así que creo que ahora ya vamos por la cuarta o, incluso, por la quinta generación de antropólogos visuales.

Hice una genealogía en ese artículo y, claramente, ya había una tercera generación. Así que creo que una de las cosas más importantes que conseguimos fue transmitir a estas nuevas generaciones la relevancia de este campo y la importancia de estar siempre presentes en todos esos foros.

BLOQUE 4

El *Prêmio Pierre Verger*: entre la fotografía, la antropología y el cine

El Premio Nacional de Fotografía Pierre Verger, creado en el marco de la ABA, se convirtió en un hito para la legitimación de la antropología visual en Brasil. En este bloque se relata su origen, su expansión de las categorías de cine a fotografía y las disputas sobre sus criterios. El premio nació con el objetivo de estimular la producción de imágenes en el marco de investigaciones antropológicas, pero pronto surgió el debate sobre la participación de cineastas y documentalistas profesionales. La tensión entre cine y antropología recorre estas discusiones, revelando la dificultad de trazar fronteras claras y mantener el espíritu original del reconocimiento.

Prêmio Pierre Verger

Wanda- Nos gustaría, ahora, hacer dos preguntas distintas que quedaron pendientes. Por un lado, ¿qué influencia tuvieron, aquí, en Brasil, las producciones visuales realizadas por antropólogos o documentalistas extranjeros, como Claude Lévi-Strauss en diálogo con Darcy Ribeiro, o Timothy Asch con Napoleon Chagnon, en las líneas de investigación y en el desarrollo teórico? Y, por otro, ¿cómo el *Prêmio Pierre Verger* marcó un antes y un después en la institucionalización de la antropología visual y en su internacionalización?

Sylvia- Voy a continuar un poco en las disputas y conflictos. El *Prêmio Pierre Verger* fue absolutamente fundamental dentro de la ABA para la antropología visual. Es interesante, porque Pierre Verger fue un gran fotógrafo proveniente de Francia; son varios los franceses importantes. Además de Pierre Verger, está Marcel Gautherot, que también fue muy relevante.

Pero el *Prêmio Pierre Verger* comienza premiando películas. Y, durante muchos años, fue así. Es decir, es un poco extraño este premio Pierre Verger, que solo otorgaba premios a películas y no a fotografía. Hasta que, finalmente, después, en la gestión de Clarice, pasó a premiar también la fotografía, de acuerdo con el nombre que lleva.

Uno de los problemas del *Prêmio Pierre Verger*, en lo que respecta a las películas, es la disputa con el cine. ¿Por qué? Porque los cineastas tienen un dominio de ese lenguaje cinematográfico que los antropólogos no tienen, y que, en mi opinión, jamás tendrán. Lo que los antropólogos hacemos es una apropiación del lenguaje cinematográfico que intentamos dominar, pero no llegamos a tener el mismo control que los cineastas en términos de captura de imágenes, de edición, de efectos sonoros.

Entonces, lo difícil es lograr que los cineastas no se infiltren entre los candidatos al premio, porque varios cineastas se lo llevaron y nosotros no estábamos de acuerdo. Pero ¿cómo? Si es de la Asociación Brasileña de Antropología, ¿no? No es de la SOCINE, que es la sociedad de cine que ellos tienen. Ese era uno de los problemas y disputas de este campo, en el que buscamos apropiarnos de ese lenguaje.

Creo que hemos tenido películas cada vez mejores técnicamente; pero, entre nosotras, es difícil competir con quien es cineasta.

Clarice- En la ABA, la antropología visual ya existía, antes del *Prêmio Pierre Verger*. Tanto que, cuando llegué en agosto de 1993, pronto hubo una reunión de la ABA aquí en Niterói, y fui invitada por Ana Galano a presentar mi película sobre mi tesis, aquella de la que habló antes Carmen. No recuerdo si ya había GT's, pero sí recuerdo que se hizo la presentación de la película y que debatimos. Incluso, Gilberto Velho estaba allí. Me alegró mucho, aunque él se enojó de que yo hubiera hecho el doctorado en Francia, porque había completado la maestría en el Museo y, principalmente, porque era en antropología visual.

Entonces, la antropología visual antecede al *Prêmio Pierre Verger*. Tanto es así que en las reuniones, incluso, en la de 1992, Ana María Galano y Bela Feldman ya habían organizado, antes de mi llegada, un encuentro en la ANPOCS donde se discutía este tema. El Premio Pierre Verger surge con otro nombre en 1996 en Salvador, en una Reunión Brasileña de Antropología, donde pedí una mesa redonda para hablar sobre la antropología visual en el mundo. Se invitó a Marc Piault y a Faye Ginsburg —que no pudo venir porque su hija estaba enferma—.

En esa mesa redonda se discutió esto. Y como Marc Piault venía para la mesa, fue invitado por Patrícia Monte-Mór a participar en la Muestra de Cine Etnográfico, vinculada a la ABA, cuyo jurado fue justamente Bela Feldman, Marc Piault y otra persona. Recuerdo que Bela tuvo un problema de columna y tuvo que ver las películas acostada en el suelo, porque no podía moverse. Fue muy difícil.

A partir de ahí, en la siguiente ABA, en 1998, creo que fue en Vitória, Patrícia [Monte-Mór] le dio el nombre de *Prêmio Pierre Verger* a este concurso. Y ahí sí explotó la antropología visual en la RBA y en la antropología.

Fue en 2002, en la Reunión de Gramado, que por primera vez se incluyó la fotografía. En esa reunión de Gramado, antes del encuentro, nos reunimos y recuerdo que luchábamos y decíamos exactamente lo que Sylvia mencionó: que *Pierre Verger* era un fotógrafo. Entonces, también debíamos abrir el premio para ensayos fotográficos.

La primera selección de ensayos fotográficos fue en la RBA de Gramado. En ese momento, yo era la coordinadora de nuestro grupo. Eso para contextualizar cómo veo la antropología visual: que precedió al *Prêmio Pierre Verger*, pero que fue éste el que la impulsó realmente.

Ahora bien, este punto que Sylvia menciona, lo vengo señalando hace años: los coordinadores del *Prêmio Pierre Verger* se están dejando encantar demasiado por el cine documental brasileño y abriendo demasiado las puertas.

Al inicio, estuvo aquella película *Atlântico Negro - Na Rota dos Orixás*²⁰, de Renato Barbieri, que ganó el premio y yo quedé indignada. Hice un escándalo en la ABA porque dije: esto no es posible.

Sylvia- Estaba junto Milton Guilherme en la película, como antropólogo consultor.

Clarice- Exacto. Y nosotras luchábamos por esto. Recuerdo que discutí mucho, porque la idea del premio —yo estaba muy cercana a Patrícia al inicio— era incentivar a los antropólogos a usar imágenes en sus investigaciones. Por eso el Premio está dentro de la Asociación Brasileña de Antropología. Si es para hacer cine, que vayan afuera, a la SOCINE. Conuerdo plenamente con lo que dice Sylvia.

Luché mucho. Hubo una RBA [Reunión Brasileña de Antropología] en Brasilia, con Paula Morgado, y allí siguieron abriendo las puertas a cineastas. Y yo decía que el cineasta, el documentalista, puede presentar sus películas en cualquier festival de cine documental. Nosotros no podemos, justamente por los motivos que Sylvia mencionó.

Y fíjense que el LISA tiene mejores condiciones que todos nosotros para realizar películas de investigación y fotografía. Nosotros no tenemos esas condiciones. Por ejemplo, en 2010, en Brasilia, en la RBA, Paula Morgado organizó un encuentro en el que solo estábamos Sylvia y yo, para hablar del *Prêmio Pierre Verger* y del festival.

Escribí un texto que debí haber publicado y nunca publiqué, precisamente explicando esto: la historia del *Prêmio Pierre Verger*, por qué fue creado, en qué condiciones surgió, y que no era un espacio para documentalistas, ni siquiera con un consultor antropólogo.

Tuvimos un gran debate con Emílio Domingo, que estudió ciencias sociales. Él es excelente, sus películas son fantásticas, pero dejó las ciencias sociales y se fue al cine documental. Tiene detrás una productora con todas las posibilidades de realizar un film dentro de la estética, ética y técnica del cine documental. Entonces, no podemos competir con Emílio Domingo. No hay cómo.

Recuerdo que dijimos: no es posible premiarlo. Su película es maravillosa, pero no puede ser premiada. Las otras películas hechas por antropólogos no tienen las mismas condiciones técnicas. Él estuvo en nuestra mesa, nos cuestionó y quiso saber por qué. Y recuerdo que fui muy enfática. Me gusta mucho, tanto que lo invité a presentar su película el año pasado, explicándole justamente la diferencia entre su producción —con productora propia y experiencia en grandes casas, como la de los hermanos Salles— y la nuestra. No sé si entendió cuál era la diferencia entre sus películas y las nuestras, y por qué nosotros ocupamos los primeros lugares.

La idea no es que el premio sea para películas hechas por antropólogos o científicos sociales y que la película esté inserta en una investigación antropológica. Yo desarrollo una investigación antropológica y trabajo con imágenes en ella. Las imágenes me ayudan a expandir, a comprender mejor. Esa es la idea. No es la producción de películas como tal.

Espero que ahora vuelvan a cerrar más el criterio. Porque se vio que los antropólogos no logran ganar en el *Pierre Verger*, ya que está inundado de consultores, de antropólogos, o de científicos sociales que salieron de este campo. Porque hacer una investigación para la elaboración de un film documental no es lo mismo que hacer una investigación antropológica en la que usás imágenes.

Por ejemplo, Eduardo Coutinho: en todas sus películas contrataba a alguien. Tuvo a Consuelo Lins, que trabajó como consultora e investigadora en su película. En otra, *Santo Forte*, también estuvo nuestra alumna de maestría, Patrícia Guimarães. Ellas hacían la investigación: sobre

²⁰ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7m0lfj0YfAQ>

personajes, sobre temas, y le presentaban ese material. A partir de ahí él elegía a sus personajes y construía su película.

Eso es diferente de realizar una investigación antropológica y entender que las imágenes te van a ayudar a comprender mejor ese universo que estás investigando. Yo, por ejemplo, hice muchas investigaciones en el campo de la familia y el envejecimiento en las que no utilicé imágenes. Pensaba que no aportarían tanto como una encuesta, como una entrevista dirigida, como otras herramientas.

Solo utilicé imágenes cuando consideré que iban a enriquecer mi comprensión de ese universo investigado. Así que eso es lo que quería decir sobre el *Prêmio Pierre Verger*.

BLOQUE 5

“O futuro a Deus pertence. Onde está o futuro?” Nuevos caminos, nuevos desafíos

En el cierre de la entrevista, las antropólogas identifican nuevas direcciones para la antropología visual: la incorporación del sonido, el dibujo, la performance, la hipermedia y la inteligencia artificial. Pero también señalan desafíos concretos: el relevo generacional en los núcleos y laboratorios, la gestión de infraestructuras costosas y la creciente burocracia universitaria. Entre la esperanza y la preocupación, este bloque plantea la pregunta por la continuidad del campo y su capacidad para reinventarse, transmitiendo a las nuevas generaciones tanto el legado como la vitalidad que marcaron sus orígenes.

IA, sonidos y dibujos

Wanda- ¿Cuáles son actualmente los desafíos para la antropología visual brasileña, y también en relación con las otras antropologías visuales en América Latina?

Cornelia- En primer lugar, creo que tuvimos un buen avance en relación con otros campos, incluyendo, sobre todo, del sonido.

Todas nosotras fuimos abriendo espacio para la producción sonora dentro de la antropología visual, en diálogo con los etnomusicólogos. En nuestro caso, aquí en Rio Grande do Sul, yo diría que esta actuación fue más fuerte en el marco del proyecto “Banco de Imágenes y Efectos Visuales”, un proyecto del CNPq que llevamos adelante Ana Luisa Carvalho da Rocha y yo. No es un grupo abierto, pero fue allí donde más produjimos en términos de lenguaje web y también de antropología sonora, porque nos importaban todos los soportes posibles en la producción.

La antropología visual, en el marco de la Asociación Brasileira de Antropología (ABA), también se abrió a la producción de dibujos y la Reunión de Antropología del Mercosur (RAM) siempre tuvo apertura para grupos de estudio en el área de hipermedia y del sonido.

Y ahora también el dibujo, además de otros lenguajes sensibles —como se viene diciendo— como la performance, que ha sido muy valorizada, y la antropología de la danza. Pero sobre todo el dibujo, que ahora también está considerado dentro del *Prêmio Pierre Verger*.

En cuanto a la inteligencia artificial... yo no sé muy bien qué esperar. Particularmente estoy un poco cansada, quizás ya mayor como para nuevos grandes aprendizajes.

Espero que los núcleos de antropología visual sigan produciendo. Sé que mis estudiantes ya están manejando mejor el tema de la inteligencia artificial, pero yo no sé muy bien cómo digerir todo ese proceso, ese *boom* de la IA, inclusive en lo que respecta a nuestro trabajo editorial. Las exigencias de control están volviéndose muy grandes, casi imposibles de cumplir, al menos para mí, que estoy bastante sola con la revista *Iluminuras*. Y probablemente no tengamos fuerza para mantener ese tipo de vigilancia epistemológica sobre la producción.

Entonces, no sé qué será de la antropología audiovisual. Seguramente será muy rica, los alumnos van a producir cosas maravillosas con la ayuda de la inteligencia artificial.

Ahora bien, en cuanto a cómo evaluar eso, desde el lugar de docente, no sé muy bien qué camino tomaremos en los próximos 10 o 20 años.

Lo que sí es cierto es que ahora tenemos, en breve, una nueva Reunión de Antropología del Mercosur en Salvador de Bahía. Una vez más, la antropología visual tendrá mucho protagonismo, con la participación de colegas argentinos, uruguayos... A pesar de la crisis en Argentina, espero que puedan estar presentes. Pero no sé cuál será el futuro.

Las nuevas generaciones, los nuevos contextos

Clarice- Sí... el futuro... el futuro a Dios pertenece. ¿Dónde está el futuro?

Sylvia- No lo sabemos, y son grandes los desafíos. Desde desafíos como los que planteó aquel rubio loco de Estados Unidos que recortó fondos para investigaciones porque eran sobre diversidad. Increíble lo que hizo [Donald] Trump.

Clarice- Lo que me inquieta de este futuro es la posibilidad de transmitir nuestros grupos, nuestros núcleos y laboratorios a las nuevas generaciones.

No solo el INARRA pasó por eso: después de dos concursos de antropología visual en los que se aprobaron cuatro [proyectos], ninguno quiso quedarse con el INARRA. Así que está saliendo del Maracanã para ir a donde trabaja Bárbara Koppke, que fue mi alumna todo el tiempo y será quien reciba el INARRA. Pero veo esto, por ejemplo, en Lisabete Coradini, en el NAVIS, que también tiene esta inquietud: ¿quién se quedará con el NAVIS? Parece que los nuevos antropólogos no están tan interesados en abrazar la antropología visual, sino en abrazar sus propios proyectos, que pueden o no trabajar con la imagen. Y eso se repite en otros grupos que también tienen esta dificultad.

Sylvia tuvo a Rose Satiko maravillosa, que sigue adelante. Y Chica [Cornelia] tiene a Fabiene Gama. Pero no sé si lo lograremos, porque esos núcleos fueron mucho nuestros proyectos. Tal vez, para ellos, sea a veces una carga llevar ese proyecto y además desarrollar lo que viene hacia adelante.

Quién sabe si prefieren empezar desde aquí en adelante y dejar atrás todo lo que ya se hizo. Esa es la inquietud: no sé cómo están reaccionando a la permanencia de estos núcleos y a la creación de nuevos.

Sylvia- Creo que cualquier proyecto institucional, como el INARRA, el NAVISUAL, el LISA, el GRAVI, queda completamente impregnado por quien lo comenzó. Está en todos lados la persona que inició ese proyecto y que permanece allí. Justo ayer estaba leyendo sobre la importancia de los bibliófilos, esas personas que acumulan libros y bibliotecas gigantescas.

Ellos tienen que pensar a quién le van a dejar esa biblioteca, a quién la van a transmitir. Y creo que las nuevas generaciones sí están interesadas. No concuerdo en que estén menos interesadas. Ellas están interesadas en la tipología visual, en la etnomusicología, en el cine, la fotografía, el dibujo, los trabajos con la web.

Creo que hay un gran interés. Lo difícil es que esos núcleos tienen una infraestructura que no es fácil de administrar dentro de una universidad, donde hay que lidiar con la burocracia. La burocracia de la USP es paquidérmica.

La Iglesia Católica es más ágil que la Universidad de San Pablo. Es muy difícil conseguir licitaciones, los gastos, los presupuestos tienen que estar previstos con un año de antelación. Es una cosa kafkiana.

Es muy difícil lidiar con la burocracia universitaria. Y quien tiene un núcleo con infraestructura tiene que enfrentarlo, porque los equipos se vuelven obsoletos, hay que pintar paredes, el mantenimiento exige atención.

Ese es un desafío.



Imagen 6. Mesa redonda "Antropología Brasileña ya tiene historia para contar" en VIII Seminario Imágenes y Narrativas 30 años de INARRA, Río de Janeiro, 2024. De izquierda a derecha: Ana Luiza Carvalho da Rocha (BIEV/UFRGS), Clarice Ehlers Peixoto (INARRA/UERJ), Cornelia Eckert (NAVISUAL/BIEV/UFRGS), Sylvia Caiuby Novaes (LISA-GRAVI/USP), Barbara Copque (FEBEF/UERJ) y Lisabete Coradini (NAVIS/UFRN).

Entre memorias, disputas y alianzas, este diálogo coral revela que la antropología visual en Brasil es fruto de una persistencia colectiva, de tensiones productivas, de la creatividad compartida y de la creación de redes profesionales y de amistad que atraviesan generaciones, fronteras y géneros.

Como campo académico con una trayectoria y un peso propio se visualiza como un territorio vivo de experimentación y afecto, que seguirá reinventándose a medida que nuevas voces, tecnologías y sensibilidades se sumen a la historia construida por estas cuatro precursoras.