ILUMINURAS

v. 26 n. 70 (2025)

Imagem: Nathália Pataro, Pataxós, 2024.

Antropologia audiovisual com fotografias e filmes: da película ao digital

biev

E-ISSN 1984-1191

APRESENTAÇÃO

Alexsânder Nakaóka Elias
Universidade Estadual de Monte Claros- Unimontes
Montes Claros, Minas Gerais
alexdefabri@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-6746-0464

Olavo Ramalho Marques
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS
Porto Alegre, Brasil
olavoramalhomarques@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-7593-9608

Este dossiê, intitulado “Antropologia audiovisual com fotografias e filmes: da película ao digital”, é fruto do grupo de trabalho homônimo por nós organizado na 34a Reunião Brasileira de Antropologia (34 RBA/ABA), realizada em meados de 2024, em Belo Horizonte, MG. Aqui, levamos em conta o fato de que a fotografia, os registros sonoros, o cinema e o vídeo acompanham a Antropologia desde o momento de seus respectivos surgimentos, inicialmente como formas simples de registro/atestados do real, passando a ser considerados como formas de expressão que constituem, cada vez mais, parte significativa dos processos de pesquisa, ao invés de meros recursos ilustrativos, adereços e anexos, ganhando estatuto de objetos, componentes metodológicos e epistemológicos fundamentais na produção do conhecimento antropológico. Partindo dessa perspectiva, o dossiê emerge no sentido de acolher trabalhos que refletem sobre as potencialidades da fotografia, dos registros sonoros, do cinema e do vídeo nas produções etnográficas, sejam como elementos, elos e/ou enlaces da pesquisa antropológica.

Este compósito, portanto, é fruto da reunião de contribuições de pesquisadoras/es que promovem debates que orbitam em torno da centralidade dessas linguagens, enfatizando sua importância na aproximação com o campo de pesquisa, seu potencial metodológico, seu lugar expressivo como instrumento de interlocução, sua mobilização como recurso didático em processos de ensino-aprendizagem, os múltiplos tensionamentos acerca das figurações entre representações e “realidades”, as possíveis relações com a linguagem escrita, a composição e circulação de arquivos e coleções, a restituição de acervos e narrativas a grupos e comunidades, entre outros aspectos - levando-se em consideração as múltiplas materialidades das imagens e os seus diferentes suportes, sejam elas originalmente analógicas ou digitais.

O conjunto das produções conduz a discussões sobre as potencialidades narrativas acionadas nos atos de registrar, descrever, imaginar e compartilhar pesquisas com e por meio de imagens, sejam elas provenientes de acervos, produzidas pelos/as pesquisadores/as, feitas dialogicamente com interlocutores/as ou também narrativas imagéticas que percorrem diferentes circuitos, atravessando e produzindo formas de pensamento e construção de sentidos.

Destacamos, neste primeiro volume do dossiê, as relações entre imagens, memórias e suas mediações, pensando as imagens como dispositivos de interlocução do processo de

investigação etnográfica - tanto imagens produzidas pelos pesquisadores ao longo do trabalho de campo e dadas como presente (dádiva e contra-dádiva, para relembrarmos a clássica fórmula de Mauss), abrindo-se o debate aos efeitos destas restituições, quanto imagens dos acervos de interlocutores sendo recuperadas, digitalizadas e restauradas. Estas produções passam a se inserir em múltiplos canais de circulação: em álbuns físicos, em acervos digitais ou nas redes sociais dos interlocutores, nas paredes das casas ou em espaços expositivos institucionais, em varais nos espaços públicos ou coladas nos muros das cidades, ou ainda em artigos publicados em revistas científicas, como a que o/a leitor/a tem agora em sua tela.

Algumas etnografias trazem uma dimensão mais clássica, por assim dizer, no campo da Antropologia Visual e da Imagem, investindo no registro dos fenômenos e patrimônios culturais, em termos da captura/apreensão de dimensões fugazes da vida social, bem como da amplificação do alcance de práticas, saberes, fazeres, discursividades, personagens e vozes que ganham força em reconhecimento e visibilidade. Este aspecto, por si só, já evidencia a magnitude da importância do trabalho das imagens na pesquisa social. Outros artigos abrem-se à reflexão sobre efeitos imprevistos que forjam novos sentidos aos sujeitos e grupos através da produção e circulação de suas imagens.

Dentro desta última linha, o artigo de Pablo Pinheiro (et al.), intitulado “Entre imagens e entes: fotografia, memória e agência junto aos vaqueiros de gibão”, abre o dossiê abordando a produção fotográfica/etnográfica como estética transcultural, mostrando que as imagens não apenas documentam sujeitos, grupos e lugares, mas estabelecem relações. O processo de produção fotográfica que o artigo apresenta remonta a um debate inicial dos autores acerca das representações sobre o nordeste e os/as nordestinos/as. Neste ínterim, as imagens sobre os vaqueiros são pensadas em seus múltiplos contextos de produção, circulação e recepção, enquanto agentes que operam relações e efeitos ao habitar novos lugares. Propõem, assim, explorar o espaço entre a imagem e o humano, uma vez que os retratos dos vaqueiros passam a ocupar um lugar específico no universo simbólico e afetivo de quem o recebia (sendo ele vaqueiro ou não), indicando que a força da imagem escapa ao controle daqueles/as que a produzem ou a acolhem. As imagens, propõem os autores, se tornam entes que transitam entre tempos, espaços e subjetividades, passando a agenciar novas relações e mediações entre presenças e ausências.

Seguindo o tema das identidades nordestinas, "Turmalina Paraíba e os olhares possíveis da alteridade na Feira de São Cristóvão", de Fernando Cordeiro (et al.), nos conta sobre um processo de rememoração coletiva a partir da projeção de uma produção fílmica sobre a feira, datada de mais de 20 anos. Ganham destaque as reverberações que conduzem a experiência de contato com imagens retratando processos de transformações espaciais da feira, e, sobretudo, os registros de presença das pessoas num tempo anterior, que desencadeava emoções oriundas da percepção das mudanças em suas vidas com o passar dos anos. O artigo reporta a um pacto etnográfico que se funda com uma produção fílmica cuja demora na finalização não impediu o estreitamento das relações de pesquisa entre pesquisadores e sujeitos da feira. Ao contrário, o relaxamento quanto a tais expectativas gerou surpresas que dão densidade ao reencontro com as imagens 20 anos depois, tão importantes que são em termos do narrar as sociabilidades e trajetórias de vida articuladas em um espaço social tão significativo como lócus de enraizamento das identidades nordestinas na cidade do Rio de Janeiro, que ganha força em sua condição de Patrimônio Cultural e como realidade de memória social.

Em "Resgate da memória na ilhota: território negro mítico de Porto Alegre/RS, a partir de fotografias de acervo", de Felipe da Silva Rodrigues (et al.), damos um salto espacial do contexto nordestino para a realidade gaúcha. Porém, a temática da memória, ou mais precisamente o poder mnemônico desencadeado pelas imagens e a necessidade de preservá-las, seja digitalmente ou analogicamente, continuam fortemente presentes. O artigo coloca em cena o processo de elaboração de uma "crônica videográfica" que tem como intenção resgatar as memórias da antiga Ilhota, território negro localizado em Porto Alegre/RS, a partir da animação de coleções fotográficas obtidas de acervos da cidade e reunidas a partir do "método de convergência" (Eckert; Rocha, 2013). Tal crônica audiovisual teve seu alicerce nas narrativas orais do Mestre Borel (Walter Calixto Ferreira), um dos mais importantes representantes das religiões de origem africana da capital gaúcha.

No artigo "A Fotografia no 'Tempo' e o Tempo do 'Outro': Notas etnográficas sobre fotografias de família e suas ferramentas decoloniais contra o 'Tempo'", escrito por Kennedy Valério, também temos a presença e resistência da memória de pessoas negras, agora alicerçada nos antigos álbuns fotográficos familiares, a partir dos quais o próprio autor busca revelar vivências que perpassam as relações sociais da sua família. Neste caso, chama a

atenção a presença das *guardiãs* das imagens, papel sempre presente em todas as famílias e normalmente destinado às mulheres. Embora o autor não faça referência direta ao tema, suas reflexões parecem caminhar para os mais recentes debates sobre autoetnografia, na qual o/a pesquisador/a parte de suas experiências de vida para refletir sobre aspectos coletivos fundamentais na Antropologia, como questões interseccionais, aqui relacionadas à etnia, classe e gênero.

Em "Furusato - Um lugar para voltar: relatos da produção de um documentário compartilhado junto à comunidade japonesa de Ivoti (RS)", que também possui elementos de uma autoetnografia que tangencia importantes questões étnico-raciais, Alexsânder Nakaóka Elias nos convida a adentrar no universo cinematográfico de uma obra audiovisual coletiva. A partir de uma análise detalhada sobre o processo de produção de um documentário etnográfico, o texto revela um rigoroso trabalho de pesquisa e uma metodologia embasada na antropologia audiovisual compartilhada, estabelecendo diálogo direto com referências basilares, como Jean Rouch e o projeto "Vídeo nas Aldeias". Além disso, o artigo apresenta caráter reflexivo e participativo, evidenciado na forma como a produção foi conduzida, a saber, envolvendo os/as próprios/as interlocutores/as como agentes ativos na construção da narrativa. Tal abordagem reforça o compromisso com uma antropologia compartilhada, ampliando o alcance e a relevância do trabalho para além do meio acadêmico. Ademais, a abordagem verbo-visual proporciona um panorama dos processos de filmagem, montagem e exibição do curta-metragem, desvelando a complexidade e os desafios envolvidos na produção de um material audiovisual etnográfico.

Pedro Henrique Baima Paiva nos apresenta o artigo "Patrimônio Mundial na Ilha de Moçambique: os desafios da produção compartilhada de imagens no trabalho de campo", no qual também coloca ênfase na produção compartilhada de imagens no campo etnográfico, mostrando uma preocupação ética muito necessária com o outro, colocado na posição de sujeito e interlocutor da pesquisa. A partir de sua pesquisa na Ilha de Moçambique, o autor elenca as diversas adversidades encontradas, como as limitações da câmera fotográfica e problemas com o computador, que o levaram a adotar a estratégia de elaboração de mapas mentais.

O Artigo “Fotografias e memórias: a história nas imagens familiares”, de Rafaella Sualdini, envolve um mergulho nos acervos fotográficos de duas famílias que não se conhecem, mas partilham uma série de elementos culturais comuns presentes nas suas relações com as imagens fotográficas. Destacam-se o que podemos compreender como “convenções representacionais” (embora a autora não trabalhe com este conceito) presentes nas imagens destes conjuntos que Miriam Moreira Leite reúne sob o denominador comum “retratos de família”. O trabalho de recuperação e digitalização de parte destes acervos é mote para o diálogo teórico-conceitual sobre fotografia e memória no campo da Antropologia Visual e da Imagem. A pesquisa nos conduz a pensar na relação das famílias de cidades do interior do Brasil com seus acervos fotográficos, dispostos em álbuns, expostos em porta-retratos ou guardados em caixas de papelão. Estes contextos, bastante diversos daqueles das grandes cidades, remontam a um momento histórico em que os avanços tecnológicos permitem uma paulatina democratização do acesso à fotografia e nos quais emergem temas como o papel dos fotógrafos itinerantes, dos “lambe-lambes” presentes em lugares especiais tidos como dignos de retrato e dos fotógrafos das próprias famílias (nos casos em que se faziam presentes).

Em “Ciência e espetáculo: registros e práticas cinematográficas sobre povos indígenas brasileiros nos anos 1910”, Geyzon Bezerra Dantas nos apresenta as representações visuais sobre os povos indígenas elaboradas no contexto da construção das linhas telegráficas realizadas pela Comissão Rondon e pela Expedição Roquete-Pinto, marcos importantes do desenvolvimento da Antropologia Visual no Brasil. O artigo relata como as imagens produzidas dos povos indígenas eram elaboradas para construir e partilhar uma memória coletiva que se pretendia exemplar para os estados modernos. As descrições, gravações, fotografias e filmes produzidos nesse período nos são apresentados como a reprodução de um imaginário evolucionista vigente na época, e Dantas analisa tais questões a partir de obras exemplares como “Os Sertões de Mato Grosso” produzido por Luiz Thomas Reis; e “Rio das Dúvidas”, que retrata a Expedição Roosevelt-Rondon (1913-1914).

Walter Rodrigues Marques traz uma narrativa intimista em “Antropologia do cotidiano - narrativas e poéticas visuais na memória e representação de uma infância rural”, ao relatar verbo-visualmente uma experiência etnográfica às margens do Rio Preto, região que habita suas memórias e lembranças de infância. Marques apresenta um ensaio fotográfico

sobre paisagens e arranjos socioculturais no contexto rural no nordeste do Brasil, elencando autores/as que refletem sobre decolonização e valorização da natureza. Evidencia, assim, que suas memórias da infância rural "se configuram como um mosaico vibrante de vivências que vão muito além do mero recordar de eventos passados", compondo algo que permeia não somente sua memória pessoal, mas também a coletiva.

Em "Uma Etnografia `muito difícil` - `De sal e de samba`, Daniel Arrebola desvela um olhar sobre a pesquisa etnográfica realizada concomitantemente à produção do documentário "De sal e de samba", que narra a trajetória do choro e do samba na Região dos Lagos fluminense, do início do século XX até os dias de hoje. A partir de entrevistas com sambistas, o autor buscou salvaguardas suas memórias e trajetórias de vida, enfatizando as manifestações do samba, os grupos e seus principais personagens, com o intuito de valorizar o que define como "cultura popular".

O relato de pesquisa "Narrando a festa em Kanã Mihay a partir de imagens", de autoria de Fabiano José Alves de Souza (et al.), apresenta o processo de reelaboração de políticas culturais dos povos indígenas contra os vários apagamentos forçados da identidade cultural. Tais produções, como expressão de políticas culturais, são acionadas como dispositivos de afirmação da cultura indígena, em seus múltiplos aspectos (cosmologias, mitos, religiosidades, arte/artesanato, festas, etc.). Os autores concentram o olhar etnográfico na festa como elemento central para o fortalecimento da organização da comunidade indígena Pataxó, e, mais especificamente, no lugar das crianças durante estes rituais coletivos. Convida-nos, assim, a refletir sobre como as imagens desestabilizaram a pretensão de objetividade na pesquisa etnográfica e na reflexão antropológica. As produções compartilhadas, relembram os autores, configuram uma prática política da antropologia.

Nosso segundo relato de pesquisa deste volume, "As ruínas marcadas pelas placas de `Aluga-se`: um experimento artístico etnográfico nas ruas da Cidade Alta, Natal-RN, de João Vitor Holanda Martin, evidencia um exercício e relato etnográfico sobre o centro da cidade de Natal-RN, argumentando sobre aspectos de sua decadência econômica e social. Fruto de uma pesquisa realizada entre o final de 2023 e o início de 2024, o autor produziu um filme etnográfico que aborda a saída das lojas do centro histórico da cidade, enfatizando a presença das placas de "Aluga-se" como a sinalização do declínio do centro histórico de Natal.

Na resenha “Racismo, colonialismo e Festas Populares no Brasil”, Ingrid Vale analisa com cuidado e sensibilidade o livro “Festas Populares no Brasil” [2004 (1987)], que segundo a autora “oferece uma interpretação interdisciplinar da cultura brasileira”, fazendo isso com a interface entre texto e imagem, capaz de construir “uma análise sensorial e profunda sobre as celebrações populares do país”. Para Vale, as fotografias não somente ilustram o conteúdo escrito, mas compõem o discurso ao revelar a diversidade das manifestações culturais nacionais, a partir do olhar crítico e instigante que nos é apresentado por Lélia Gonzalez.

O conjunto das produções, embora sólida em termos teórico-conceituais, promovendo pesquisa de grande interesse para a produção de conhecimento em Antropologia, nos conduz a pensar em nossa disciplina para além da escrita. As narrativas fotográficas destacam-se neste sentido, uma vez que podem articular-se de múltiplas formas com a oralidade e a linguagem escrita - inclusive quanto aos cânones presentes nas normas e diretrizes da produção científica. As imagens visuais em movimento - filmes e vídeos - e as imagens sonoras, produções musicais e etc., se fazem presentes através de links que conduzem a abertura de outras janelas que não são do espaço do artigo em si. A qualidade estética das produções acolhidas neste dossiê é notável e dá relevância ao conjunto. Nos remete a Jean Arlaud, quando afirma que “representar o ‘outro’ belamente” é um compromisso ético fundamental em Antropologia.

v. 26 n. 70 (2025): Antropologia audiovisual com fotografias e filmes: da película ao digital

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO:
ANTROPOLOGIA AUDIOVISUAL COM FOTOGRAFIAS E FILMES: DA PELÍCULA AO DIGITAL
Alexsânder Nakaóka Elias

Olavo Ramalho Marques

ENTRE IMAGENS E ENTES: FOTOGRAFIA, MEMÓRIA E AGÊNCIA JUNTO AOS VAQUEIROS DE GIBÃO

Arthur Leonardo de Lima Pereira

Pablo B. Pinheiro

TURMALINA PARAÍBA E OS OLHARES POSSÍVEIS DA ALTERIDADE NA FEIRA DE SÃO CRISTÓVÃO

Nicolas Alexandria Pinheiro

Fernando Cordeiro Barbosa

RESGATE DA MEMÓRIA NA ILHOTA: TERRITÓRIO NEGRO MÍTICO DE PORTO ALEGRE/RS, A PARTIR DE FOTOGRAFIAS DE ACERVO

Felipe da Silva Rodrigues

Elisa Algayer Casagrande

NOTAS ETNOGRÁFICAS SOBRE FOTOGRAFIAS DE FAMÍLIA E SUAS FERRAMENTAS DECOLONIAIS CONTRA O "TEMPO”

Kennedy Valério

FURUSATO - UM LUGAR PARA VOLTAR: RELATOS DA PRODUÇÃO DE UM DOCUMENTÁRIO COMPARTILHADO JUNTO À COMUNIDADE JAPONESA DE IVOTI (RS)

Alexsânder Nakaóka Elias

PATRIMÔNIO MUNDIAL NA ILHA DE MOÇAMBIQUE: OS DESAFIOS DA PRODUÇÃO COMPARTILHADA DE IMAGENS NO TRABALHO DE CAMPO

Pedro Henrique Baima Paiva

ACERVO FOTOGRÁFICO E ÁLBUNS DE FAMÍLIA: REFLEXÕES SOBRE MEMÓRIA E FOTOGRAFIA

Rafaella Sualdini

Lara Santos de Amorim

CIÊNCIA E ESPETÁCULO: PRIMEIROS REGISTROS E PRÁTICAS CINEMATOGRÁFICAS SOBRE POVOS INDÍGENAS BRASILEIROS

Geyzon Bezerra Dantas

ANTROPOLOGIA DO COTIDIANO: NARRATIVAS E POÉTICAS VISUAIS NA MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO DE UMA INFÂNCIA RURAL

Walter Rodrigues Marques

UMA ETNOGRAFIA "MUITO DIFÍCIL": AUDIOVISUAL COMO MECANISMO DE PESQUISA DO SAMBA DA REGIÃO DOS LAGOS FLUMINENSE

Daniel Luiz Arrebola

RELATOS DE CAMPO

MOBILIZANDO IMAGENS COMO PONTO DE PARTIDA PARA DESCORTINAR O PROTAGONISMO DAS CRIANÇAS NA FESTA EM KANÃ MIHAY

Carlos Caixeta de Queiroz

Daniele do Carmo Brito Silva

Fabiano José Alves de Souza

Jerinkinxá Ribeiro Máximo Pataxó

Nathália da Silva Pataro

v. 26 n. 70 (2025): Antropologia audiovisual com fotografias e filmes: da película ao digital

AS RUÍNAS MARCADAS PELAS PLACAS DE “ALUGA-SE”: UM EXPERIMENTO ARTÍSTICO ETNOGRÁFICO NAS RUAS DA CIDADE ALTA, NATAL-RN

João Vitor Holanda Martin

A LEI 11.645/2008 E A ALIMENTAÇÃO DOS POVOS INDÍGENAS QUE VIVEM NOS BIOMAS BRASILEIROS

Paula Grazielle Viana Dos Reis

RESENHA

RACISMO, COLONIALISMO E FESTAS POPULARES NO BRASIL

Ingrid Vale

Entre Imagens e Entes: fotografia, memória e agência junto aos vaqueiros de gibão

Between images and beings: photography, memory, and agency of the vaqueiros de gibão

Arthur Leonardo de Lima Pereira
Universidade Federal do Rio Grande Norte - UFRN
Natal, Rio Grande do Norte
E-mail: arthur.lima.014@ufrn.edu.br.
https://orcid.org/0000-0003-0237-9483.

Pablo B. Pinheiro
Universidade Federal do Rio Grande Norte - UFRN
Natal, Rio Grande do Norte
pablopinheiro.foto@gmail.com.
https://orcid.org/0000-0002-9783-2684.

Recebido em: 16 de fevereiro de 2025
Aceito em: 19 de abril de 2025

Viver é muito perigoso... Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar. Esses homens! Todos puxavam o mundo para si, para o concertar consertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo.[1]
Para saber é preciso imaginar-se.[2]

Resumo
Este artigo investiga as relações entre imagem, memória e agência a partir da experiência etnográfica com os vaqueiros de gibão, um vaqueiro específico no Seridó do Rio Grande do Norte. Com base na ação expositiva NOSSOS ENTES (2019), discutimos como a fotografia ultrapassa sua materialidade para se tornar um ente, mobilizando afetos e redes sociais. A abordagem teórica dialoga com Alfred Gell, Els Lagrou e Howard Morphy, especialmente no que tange à estética transcultural e à agência da imagem. A metodologia inclui pesquisa de campo de longa duração e devolutivas fotográficas, explorando as interações entre os vaqueiros e os Guardiões das Imagens, participantes urbanos que acolheram os retratos em lambe-lambes. Os resultados indicam que as imagens não apenas documentam, mas instauram relações e transformam significados. Concluímos que a fotografia, ao circular entre territórios, adquire status de presença viva, configurando um campo fértil para reflexões sobre arte e antropologia.
Palavras-chave: fotografia; antropologia; memória; agência; arte.

Abstract
This article investigates the relationships between image, memory, and agency based on the ethnographic experience with the *vaqueiros de gibão*, a specific type of cowboy in the Seridó region of Rio Grande do Norte, Brazil. Drawing from the NOSSOS ENTES (2019) exhibition project, we discuss how photography transcends its materiality to become an entity, mobilizing emotions and social networks. The theoretical approach engages with Alfred Gell, Els Lagrou, and Howard Morphy, particularly regarding transcultural aesthetics and the agency of images. The methodology includes long-term fieldwork and photographic return practices, exploring interactions between the cowboys and the Guardians of the Images — urban participants who adopted the portraits as large-scale lambe-lambes (paste-up street posters). The results indicate that images do not merely document but rather establish relationships and transform meanings. We conclude that photography, as it circulates between territories, acquires the status of a living presence, opening a fertile field for discussions on art and anthropology.
Keywords: photography; anthropology; memory; agency; art.

[1]ROSA, João Guimarães. *Grande sertão*: veredas. 22ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
[2] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020.

Introdução

Trazemos neste trabalho questões centrais para nossas investigações pessoais e acadêmicas em torno da imagem, tomando como ponto de partida a experiência do artista visual, fotógrafo e antropólogo Pablo Pinheiro com os vaqueiros de gibão de Acari, no Seridó Potiguar, Rio Grande do Norte (RN), e a ação expositiva NOSSOS ENTES (2019). A reflexão emerge a partir de um percurso que se inicia na fotografia documental e se expande para a antropologia visual, resultando em um processo contínuo de revisitação e ressignificação das imagens produzidas no campo. A trajetória de Pablo nesse processo começou como a de um fotógrafo curioso, que, ao longo dos anos, transformou sua prática em um caminho de investigação antropológica. Sua pesquisa, desenvolvida no mestrado em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da UFRN, sob a orientação da professora Dra. Lisabete Coradini, culminou na dissertação "A fotografia e o vaqueiro de gibão: a imagem criando sentidos na pesquisa de campo" (Pinheiro, 2023). Esse trabalho permitiu não apenas a sistematização da experiência acumulada desde 2010, mas também a ampliação das reflexões sobre o papel das imagens na construção de significados, levando à necessidade de novas investigações, agora aprofundadas no doutorado.

O envolvimento com os vaqueiros de gibão ao longo de mais de treze anos consolidou vínculos e estratégias de pesquisa que transcendem o simples registro fotográfico. A ação expositiva NOSSOS ENTES, realizada em 2019, tornou-se um marco nesse percurso, evidenciando a potência das imagens para estabelecer relações e transformar percepções. Compreendemos, assim, que a pesquisa de campo não se restringe à coleta de material visual, mas se constrói como um espaço de trocas e aprendizados mútuos, onde as imagens ganham autonomia e agência.

Neste trabalho, propomos um caminho que entrelaça experiência empírica e reflexão teórica, adotando a antropologia visual como ferramenta para compreender a imagem em seus múltiplos contextos de produção, circulação e recepção. A partir da experiência de Pablo no campo e das discussões que desenvolvemos conjuntamente, mobilizamos textos que fortalecem a análise, permitindo aprofundar a compreensão das imagens produzidas e do próprio processo de pesquisa. A abordagem dos objetos e artefatos artísticos se apresenta como chave metodológica essencial, pois possibilita enxergar as imagens não apenas como representações, mas como agentes que operam relações e efeitos.

Dentre os autores que contribuem para essa reflexão, destacamos Alfred Gell e Els Lagrou, cujas perspectivas permitem pensar a imagem como objeto dotado de agência, capaz de afetar e ser afetado em contextos relacionais específicos. Acrescentamos a esse diálogo Howard Morphy, especialmente no que se refere ao debate sobre estética transcultural (Morphy et al., 2020). Se a estética, como conceito, abre um campo vasto de caminhos teóricos, a proposta de Morphy nos leva a reconsiderar as imagens produzidas no projeto NOSSOS ENTES, estimulando uma ampliação das investigações sobre suas dinâmicas de existência.

A contextualização do projeto e da ação expositiva é essencial para compreender como essas imagens se situam entre o campo material e o campo simbólico e de que maneira as figuras humanas – os vaqueiros e os chamados "Guardiões das Imagens" – estabelecem relações com elas. O que nos interessa, no entanto, é um espaço ainda pouco explorado: o *entre* a imagem e o humano, um território de relações e significados em constante construção. Nesse ponto, múltiplas bifurcações se abrem, com caminhos metodológicos e teóricos que precisam ser explorados a partir da ação.

A investigação pode seguir diferentes direções. Podemos explorar as imagens em si, desdobrando suas camadas de sentido até o esgotamento. Podemos olhar para os sujeitos envolvidos e investigar as redes, estruturas sociais e dinâmicas coletivas que emergem a partir dessas relações. Mas o que nos move neste texto é lançar luz sobre esse espaço intermediário – um lugar ainda desconhecido para nós –, onde imagem e humano se encontram, e onde algo novo pode emergir.

Do registro à relação

É preciso dar alguns passos para trás nesta história e estabelecer um recorte temporal que permita contextualizar a ação expositiva NOSSOS ENTES e as imagens que a compõem. O ponto central dessa ação é a figura do vaqueiro de gibão, aquele que exerce o ofício na lida com o gado no sertão da caatinga – uma imagem que, muitas vezes, é confundida com a de competidores de vaquejadas esportivas, mas que carrega um significado muito mais enraizado no território e na história (Pinheiro, 2023). Essa exposição nasce como desdobramento de anos de convívio e aprendizado com esses vaqueiros e da necessidade de deslocar suas imagens para novos espaços de visibilidade e reflexão. Não foi um projeto planejado de antemão, mas um processo orgânico, que se revelou necessário à medida que o tempo passava

e novas perguntas emergiam. Ainda estamos lá de alguma forma, e é dessa permanência que brotam as inquietações que orientam este trabalho.

O início consciente dessa trajetória remonta a 2010, quando Pablo Pinheiro percebeu o vaqueiro nordestino como um possível tema de pesquisa e registro, em um campo que, a cada visita, revelava novas camadas de sentido e desdobramentos inesperados (Do imaginário ao Rio Grandes, 2020). Esse interesse pessoal se entrelaçava a um contexto mais amplo, em que a representação do Nordeste contemporâneo vinha sendo amplamente debatida em produções artísticas e acadêmicas. Como esse Nordeste era retratado na contemporaneidade? De que forma essas imagens correspondiam – ou não – às experiências vividas? O Nordeste era o mesmo para todos? Essas questões se tornaram ainda mais evidentes ao longo dos anos, especialmente ao observar como certos discursos sobre a identidade nordestina eram construídos e mobilizados.

Um dos trabalhos que mais influenciou essa reflexão foi "A invenção do nordeste e outras artes" (Albuquerque Jr., 2011), referência para diversos coletivos artísticos em Natal, Rio Grande do Norte. Algumas dessas discussões emergiam em montagens teatrais de que Pablo esteve próximo, seja como fotógrafo, seja como amigo dos grupos. Espetáculos como *A invenção do nordeste*, do Grupo Carmim, *Meu Seridó*, do Grupo Casa de Zoé, ambos estreando em 2017, e outros como *Aboiá*, do Grupo Arquétipos, traziam à tona imagens do vaqueiro, da paisagem sertaneja e das contradições entre imaginário e realidade. Diferentes em suas abordagens, mas convergentes no questionamento dos estereótipos sobre o Nordeste, essas peças circulavam por outros territórios e promoviam diálogos sobre identidade, estética e pertencimento.

A partir dessas experiências, tornou-se evidente a necessidade de uma revisão crítica do próprio acervo fotográfico. A maneira de registrar o mundo exigia reformulações. Hoje, em 2024, compreendemos a importância de retornar constantemente aos arquivos, realizando visitas técnicas e críticas que permitem revisar o que já foi feito, reconfigurar narrativas e ampliar repertórios. Esse processo se alinha ao debate sobre estética transcultural trazido por Howard Morphy, que argumenta que a antropologia deve estar atenta à flexibilidade conceitual necessária no processo de tradução cultural (Morphy et al., 2020). Esse olhar crítico sobre o arquivo nos faz questionar: de que forma a figura do vaqueiro e o contexto nordestino estavam sendo capturados e representados nas imagens? O que essas fotografias revelavam e o que deixavam escapar?

Entre os anos de 2016 e 2017, ocorreram marcos decisivos nessa trajetória. Além da circulação intensa das peças teatrais e das reflexões de Durval Muniz sobre o Nordeste, um acontecimento específico trouxe um novo sentido para as imagens: um dos vaqueiros, amigo próximo, Zé Leite, pediu um retrato para guardar como memória para sua família. Esse pedido, aparentemente simples, reconfigurou tudo. Era a materialização de um retorno, uma devolutiva real, que se revelou como um capítulo da antropologia da dádiva – dar, receber e retribuir (Mauss, 2013). Durante anos, a busca por uma forma legítima de retribuir aos vaqueiros pelo aprendizado compartilhado parecia sem resposta. Mas, naquele momento, a troca se tornou concreta.

A entrega do retrato de Zé Leite foi planejada para a tarde, mas, pela manhã, tomou uma nova direção: um outro retrato foi entregue ao Museu Histórico de Acari, onde ele atuava. A presença do próprio Zé Leite nesse momento gerou uma comoção coletiva. Depois do almoço, respeitando o momento de descanso do vaqueiro, o segundo retrato foi levado até sua casa, onde ficaria exposto. Se a entrega no Museu foi carregada de emoção, a entrega no lar foi ainda mais intensa. O retrato, cuidadosamente ampliado, foi feito em um tamanho propositalmente maior do que os quadros do patrão – um gesto simbólico, que afirmava a centralidade do vaqueiro naquele espaço e em sua própria história.

Figura 01: Fotografia da sala da casa do vaqueiro Zé Leite, onde seu retrato aparece em destaque, posicionado na parede.

Fonte: Pablo B. Pinheiro

Esse momento foi a confirmação de que era necessário expandir essa experiência para os demais vaqueiros. A partir dali, Pablo passou a fotografar sistematicamente cada um deles, iniciando pelos mais próximos e gradualmente ampliando esse círculo, até conseguir contribuir com devolutivas a todos. As fotos eram feitas de maneira improvisada, mas com um propósito claro: devolver a imagem àqueles que a habitavam e dela faziam parte. (ver Figura 02).

Figura 02: Fotografia que registra a produção dos retratos do vaqueiro Daniel em sua residência no campo, com a participação de sua família no processo de registro.

Fonte: Pablo B. Pinheiro

A partir desse ponto, a fotografia passou a operar como um dispositivo de mediação, ressoando com o pensamento ameríndio sobre o papel do artista na atribuição de agência aos objetos (Lagrou, 2007). O antropólogo-artista se posiciona assim entre o vaqueiro, sua imagem e a memória que dela emergia. A fotografia deixava de ser apenas um registro e se tornava uma coisa – uma materialidade com potencial para ocupar novos espaços e criar novas relações.

Esse processo alterou também a maneira como a fotografia era concebida dentro da pesquisa. Se, inicialmente, tratava-se de um olhar etnográfico voltado à compreensão do sujeito e de suas relações, esse olhar se transformou em uma prática mais compartilhada e colaborativa. O fotógrafo já não era apenas um observador participante, no sentido clássico

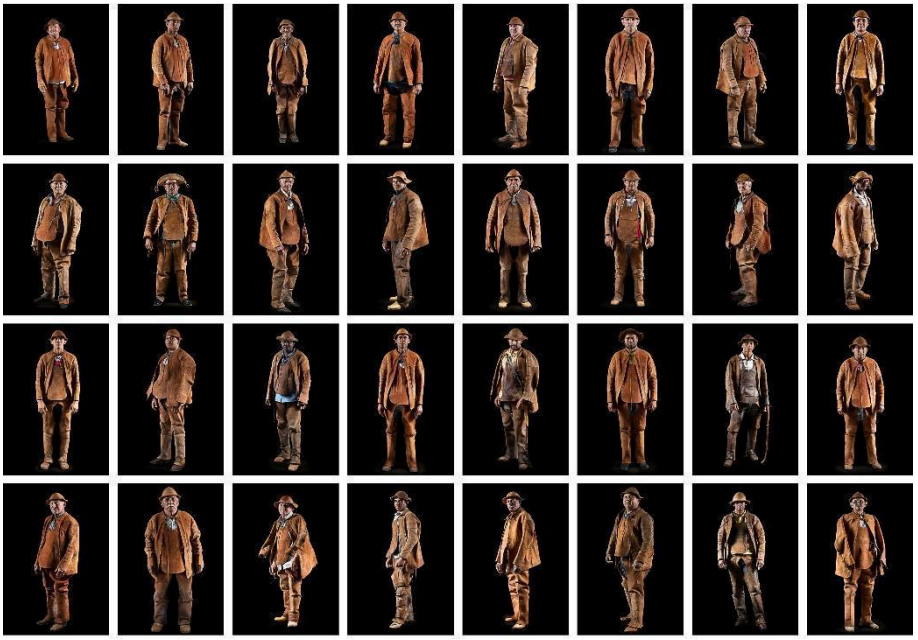
proposto por Magnani (2002), mas assumia um papel de artista-antropólogo, inserido ativamente na criação de novas possibilidades de representação e memória. Esse deslocamento trouxe implicações importantes: era preciso deixar explícito de qual Nordeste partíamos e que sentidos estavam sendo mobilizados. Muitas vezes, o processo levava à construção de novas imagens, reconfigurando a percepção coletiva sobre o vaqueiro nordestino.

Esse deslocamento da imagem – da fotografia como documento para a fotografia como ente relacional – abriu caminhos para outras formas de pensar a estética e a memória. As imagens passaram a circular, a criar vínculos, a se transformar em presença. E é justamente nesse entre – entre imagem e humano, entre materialidade e afeto – que encontramos um campo ainda pouco explorado, mas repleto de possibilidades teóricas e metodológicas.

O acervo revelou os Guardiões da Imagens

À medida que as imagens eram feitas e entregues a cada vaqueiro, percebemos que algo maior estava em curso. Não se tratava apenas de fotografias, mas de uma construção coletiva de memória, onde cada retrato passava a ocupar um lugar específico no universo simbólico e afetivo de quem o recebia. Essas imagens, marcadas pelo contraste de um fundo negro e pela luz que realçava as texturas e cores dos gibões, não apenas destacavam os detalhes das vestes e dos rostos, mas também pareciam deslocar os vaqueiros de um campo de sombra para um lugar de evidência, como se emergissem da escuridão em direção à luz. Era uma gramática visual cuidadosamente elaborada, uma composição que ressoava com a própria narrativa do sertão e seus habitantes (Becker, 1974: 7, grifos do autor).

Figura 03: Montagem composta por 32 fotografias de vaqueiros de gibão, feitas com fundo preto e iluminação artificial, conforme exemplificado na Figura 02. Atualmente, as imagens integram o acervo permanente do Museu Histórico de Acari (RN).



Fonte: Pablo B. Pinheiro

O acervo começava a se configurar como algo mais do que um conjunto de fotografias. Tornava-se um espaço de circulação de afetos, um elo entre passado e presente, entre a materialidade da imagem e a imaterialidade das memórias evocadas. O movimento de dar, receber e retribuir – noções fundamentais na antropologia da dádiva (Mauss, 2013) – se desdobrava ali de forma espontânea. Cada entrega de retrato reforçava um vínculo, reafirmava um pertencimento e ampliava o significado da imagem para além do instante capturado. Essas fotografias, antes confinadas ao ato fotográfico em si, começaram a ganhar autonomia, a circular sem controle ou limites, encontrando seus próprios caminhos em álbuns, exposições, publicações e nos lares daqueles que as receberam. Nós, que fizemos a imagem, queremos que ela exista.

A reflexão teórica veio posteriormente, como uma resposta a esse processo que já acontecia no campo. Alfred Gell trouxe um aporte essencial para compreender o que se passava. No segundo capítulo de Arte e Agência, ele discute a força que os objetos artísticos podem carregar em contextos relacionais, um conceito que ressoava diretamente com a experiência construída em NOSSOS ENTES. Se inicialmente a ação expositiva nasceu de uma necessidade intuitiva de devolver aos vaqueiros algo que lhes pertencia, aos poucos fomos compreendendo que essas imagens não eram apenas documentos visuais, mas entidades dotadas de agência. Elas operavam mudanças, instauravam relações, provocavam reações – tornavam-se parte ativa dos mundos que habitavam, “quando vemos a foto de

alguém sorrindo, atribuímos uma postura amigável à 'pessoa que aparece na fotografia' e (se for o caso) ao modelo ou 'sujeito' da fotografia." (Gell, 2018: 43, grifos do autor).

NOSSOS ENTES era, desde o início, uma ação que misturava arte, antropologia e relações humanas, mas ainda carecia de um arcabouço conceitual que desse conta de suas implicações. Gell ajudou a organizar essa intuição, demonstrando como a arte não pode ser entendida apenas por suas qualidades estéticas ou formais, mas sim pelos contextos relacionais em que se insere e pelas interações que desencadeia. As imagens, nesse sentido, deixavam de ser apenas representações para se tornarem objetos-sujeitos, participantes ativas de uma matriz social e simbólica.

Foi a partir dessa compreensão que se consolidou a ideia de construir uma ponte entre o território rural dos vaqueiros e o meio urbano da capital do Rio Grande do Norte, Natal. Foram editadas e selecionadas 60 imagens, organizando-as em um perfil no Instagram *(@e_n_t_e_s)*, que posteriormente deu nome à ação NOSSOS ENTES. Esse deslocamento era estratégico: levava as imagens para um novo espaço de circulação, ampliava o alcance da exposição e reforçava a evidência dos vaqueiros como sujeitos históricos e contemporâneos. Nomear a ação dessa forma também foi um gesto consciente de reconhecimento dos vaqueiros como entes que atravessam tempos e lugares, cuja existência não pode ser reduzida a um imaginário cristalizado do sertão.

A metodologia criada para essa circulação foi se estruturando organicamente, baseada na participação e no engajamento de novos interlocutores. Para além do espaço digital, decidimos levar as imagens para o meio urbano de forma material, aplicando lambe-lambes de dois metros de altura em paredes de espaços públicos e privados, em colaboração com aqueles que desejassem *adotar* uma ou mais imagens. Esses participantes foram nomeados *Guardiões das Imagens*, pois assumiam para si a responsabilidade de incorporar, cuidar e dar novo sentido àquelas figuras que, antes, pertenciam apenas ao ambiente do sertão.

Hoje, é impossível olhar essas imagens, ou essa metodologia, ou esse sistema de captura daqueles em sua volta (das imagens) e não falar do Alfred Gell. O termo de "*agência social"* e "*paciente"*, no segundo capítulo do seu livro *Arte e agência*, evoca aquele conforto de não estar sozinho e poder encontrar quem já pensava nisso antes da minha ação. Logo, torna-se possível colocar a imagem em uma categoria de *agência social*, uma vez que estas se reposicionam em novas redes de relações e ressignificações, e os *Guardiões das Imagens* na categoria de *paciente*, aqueles que recebem e se transformam a partir da interação com esses artefatos visuais. Com isso, agora, passaremos a uma investigação melhor dos dados

empíricos trazidos por Pablo Pinheiro de um longo acompanhamento que este realizou em 2019 e um pouco de 2020, em que Pinheiro acompanhou as imagens aplicadas, fotografando-as e conversando com os Guardiões em cada visita ao local.

Esse sistema de circulação foi acompanhado de perto entre 2019 e 2020. Pinheiro visitou os locais onde as imagens foram aplicadas, documentando suas transformações ao longo do tempo, conversando com os guardiões sobre suas percepções e experiências. No início, a ideia era apenas registrar artisticamente os efeitos da passagem do tempo sobre os lambe-lambes, mas logo ficou evidente que a ação ia muito além disso. As imagens, coladas nas paredes, estavam se apagando fisicamente, sendo desgastadas pela exposição ao sol, à chuva, ao vento. Mas, ao mesmo tempo, algo acontecia dentro daqueles que haviam adotado essas imagens. Para muitos guardiões, a deterioração da fotografia no espaço público não significava um desaparecimento, mas sim uma incorporação. À medida que a imagem se apagava do lado de fora, ela se fixava do lado de dentro, na memória e no afeto de quem a acolheu.

Se, no início, a fotografia era um retrato material, com contornos e formas bem definidos, no decorrer do tempo ela se transformava em outra coisa: uma presença, um vestígio, uma lembrança viva. Esse processo de desaparecimento material e permanência simbólica traz questionamentos instigantes sobre a função e o estatuto da imagem. A fotografia, além de documento e artefato, poderia ser também uma entidade? Essas figuras, antes apenas vaqueiros retratados, passaram a ser entes que habitam outros espaços, tanto físicos quanto subjetivos?

A ação NOSSOS ENTES abriu um campo vasto de reflexão sobre a relação entre imagem, memória e agência. Se no início tudo parecia girar em torno de um gesto simples – entregar retratos aos vaqueiros –, agora nos deparamos com um fenômeno muito mais complexo. As imagens encontraram seus próprios caminhos, assumiram novas funções, ativaram relações e instauraram dinâmicas de pertencimento e afeto. Olhar para essas fotografias hoje é perceber que elas não pertencem mais a quem as produziu, mas sim a quem as acolheu e, em muitos sentidos, foi transformado por elas. Imagens com um tempo de *vida*. Porém, conforme ela se apagava, ou partia, para a maioria dos guardiões uma outra imagem surgia dentro de si. Uma imagem que vinha com mais afeto, fazendo com que a memória do vaqueiro ficasse colada em seu ser.

A imagem faz-se *ente*

A fotografia do vaqueiro transformou sua figura em algo mais do que um registro visual: ela se tornou um *ente*. Efêmera em sua materialidade – um pedaço de papel sujeito ao tempo e às intempéries –, a imagem se desgastava no espaço físico, mas permanecia viva na memória e no afeto dos guardiões que a acolheram. Essa passagem da materialidade ao intangível não foi apenas um efeito colateral da ação expositiva, mas uma parte fundamental do processo.

A noção de *ente*, tal como desenvolvida ao longo deste artigo, se articula à ideia de um tempo que escapa à linearidade cronológica e à materialidade imediata da fotografia, inscrevendo-se no que Fabiana Bruno (2020), ao dialogar com Aby Warburg e Georges Didi-Huberman, define como *supervivência*, um

> modelo temporal que convida a refletir sobre um tempo – fora do tempo dito histórico e cronológico – e que será chamado por Warburg e endossado por Georges Didi-Huberman (2013) como *um tempo fantasmal*. Isto é, o tempo de reaparições, de sobrevivências ou supervivências" (Bruno; Guarín Martínez, 2020: 6, grifos do autor).

No contexto da ação NOSSOS ENTES, essa *supervivência* manifesta-se na maneira como as fotografias dos vaqueiros, mesmo quando deterioradas pelo tempo e pelas intempéries, permanecem vivas na memória e no afeto dos guardiões que as adotaram. Essa passagem da materialidade ao intangível não se dá apenas como um efeito colateral da ação expositiva, mas como parte fundamental do próprio processo de constituição da imagem como ente. O que se perde fisicamente ressurge em outro plano, numa espécie de assombro da imagem que, ao desaparecer, se fixa em quem a guardou.

A fotografia, antes um artefato visual, atravessa um limiar e se torna presença – não apenas porque foi vista e adotada, mas porque persiste para além do que se pode tocar. Nesse sentido, a noção de ente não remete apenas a um deslocamento da imagem no espaço, mas também a um *deslocamento* na experiência do tempo. A imagem, ao se transformar em ente, não se reduz a um vestígio ou a um arquivo estático; ela se atualiza na memória dos guardiões e se reinscreve continuamente em novas relações, ocupando um espaço que é simultaneamente de ausência e de permanência.

Essa zona de contato entre *ente* e *supervivência* busca demonstrar que a transformação da imagem em ente não é apenas uma questão de recepção subjetiva, mas um processo que envolve dinâmicas temporais e afetivas. Além disso, buscamos situar este fenômeno em um campo de debates sobre memória, persistência das imagens e a dimensão fantasmal das

representações visuais. No momento da adoção, cada guardião escolhia qual imagem levaria para seu espaço, decidia onde ela seria colocada e, inevitavelmente, se confrontava com a transitoriedade desse objeto. Cuidar de uma imagem que não permaneceria para sempre ali se tornava um ato de atenção, de presença e, paradoxalmente, de permanência.

Uma "zona entre-entes" que emerge da ação NOSSOS ENTES pode ser compreendida como um espaço de negociação entre o visível e o invisível, entre a presença material da fotografia e sua inscrição nas memórias e afetos dos guardiões. Essa zona se configura como uma espécie de zona *fantasmal*, nos termos de Fabiana Bruno (2020), na medida em que nela se desdobra uma temporalidade que escapa à linearidade cronológica e que opera por sobrevivências e reaparições. Se a fotografia dos vaqueiros de gibão, colada às paredes da cidade, se apaga fisicamente com o tempo, ela não desaparece – ela ressurge em outro plano, convertendo-se em presença incorporada naqueles que a acolheram. Assim, essa *zona entre-entes* não é apenas o espaço de mediação entre a materialidade da imagem e sua recepção subjetiva, mas um território instável onde a fotografia se refaz como força ativa, convocando e reorganizando afetos, saberes, memórias.

Didi-Huberman nos oferece um instrumental teórico fundamental para aprofundar essa reflexão. Em seu *Atlas, ou, O gaio saber inquieto* (2018), ele propõe "uma antropologia do ponto de vista da imagem", mostrando como a imagem opera como um espaço simultaneamente exterior e interior, uma força inquietante cujas faculdades representacionais e dialéticas moldam e reposicionam grafias de saber. A imagem, nesse sentido, não é apenas um documento ou um vestígio do passado, mas um agente que instaura novas relações, que monta e desmonta significados, que convoca à reflexão. Como diz o autor, "de toda maneira, antropologicamente falando, ninguém saberia 'suprimir' as imagens ou a imaginação de que o homem é inteiramente moldado. É preciso, portanto, investir nesse terreno perigoso e convocar a *imaginação com a razão*, sua falsa inimiga." (Didi-Huberman, 2018: 140, grifos do autor).

Essa *zona entre-entes*, portanto, é esse terreno perigoso no qual a imagem se move entre dimensões materiais e imateriais, entre presença e ausência, entre fixidez e transformação. Mais do que um simples registro do vaqueiro de gibão, a fotografia participa ativamente da construção de um campo de sentidos e negociações que se *refazem* a cada nova interação. Ela não apenas documenta, mas posiciona e reposiciona grafias de saber, alterando a percepção de quem a vê e ressignificando o território onde se insere.

Se na superfície NOSSOS ENTES pode parecer um projeto de devolutiva fotográfica, na realidade, ele instaura um campo complexo de forças visuais e simbólicas que reconfiguram tanto a imagem do vaqueiro quanto a relação entre imagem e espectador. Essa *zona entre-entes* é onde a fotografia deixa de ser apenas um objeto e se torna um dispositivo ativo de memória e presença – uma imagem que convoca, que insiste e que nunca se deixa apagar completamente.

Sem recorrer a textos explicativos, sem discursos prévios que condicionassem sua recepção, a imagem sozinha estabeleceu um diálogo profundo com aqueles que a acolheram. A ação permitiu evidenciar, de forma concreta, como a figura simbólica e real do vaqueiro nordestino pode ser efêmera – assim como a obra de arte em si. Mas sua memória, quando atravessada pelo afeto e pelo vínculo, resiste ao tempo. O que faz com que a imagem permaneça para além do papel? O que a transforma em parte da história de quem a adota? Quais sentidos são mobilizados para que a fotografia transcenda sua condição de objeto e se torne um ser, um ente, que coexiste com aqueles que o acolheram?

NOSSOS ENTES revelou essa passagem sutil, mas crucial: o vaqueiro fotografado se tornou algo mais do que uma figura fixada no papel – tornou-se *presença*. Para os guardiões, esse deslocamento foi vivido na prática. A imagem, inicialmente um fragmento material colado na parede, passou a ocupar um outro espaço, menos visível, mas mais duradouro: o interior da experiência, da lembrança, da afetividade. A exposição ao tempo – ao sol, à chuva, ao desgaste do papel – não significou apagamento, mas uma transformação de estado. À medida que a fotografia se dissolvia no espaço físico, ela se fixava dentro dos guardiões, numa espécie de sedimentação simbólica.

Esse fenômeno nos leva a uma série de perguntas que ainda precisam ser exploradas. Se a fotografia, além de documento e registro, pode ser também um ente, qual é sua verdadeira função nessa ação? Ela ultrapassa sua materialidade e passa a operar no campo abstrato dos sujeitos? A imagem, ao se inserir em novas redes de relações, passa a adquirir uma outra forma de existência? Alfred Gell nos oferece pistas para pensar essa questão. Seu conceito de agência da arte sugere que objetos artísticos não são apenas recipientes passivos de significado, mas participantes ativos das relações sociais em que estão inseridos (Gell, 2018). Essa perspectiva nos permite ir além da noção tradicional de fotografia como documento ou artefato e pensar no modo como a imagem age, como ela afeta e é afetada por aqueles que a recebem:

> A ‘antropologia da arte’ deveria tratar, em minha opinião, de fornecer um contexto crítico que libertasse os ‘artefatos’ e permitisse sua veiculação como obras de arte, exibindo-os como encarnações ou resíduos de intencionalidades complexas. (Gell, 2001: 190, grifos do autor).

Esse encontro com Gell veio para iluminar um caminho que já estava sendo trilhado intuitivamente, mas que precisava ser mais bem compreendido. Ainda há lacunas a serem preenchidas, conexões teóricas a serem aprofundadas e perguntas que precisam ser levadas ao campo junto aos guardiões. Mas há algo já evidente: a imagem não é apenas um objeto a ser interpretado; ela é uma força em si, um vetor de relações, um ente que transita entre tempos, espaços e subjetividades:

> Uma espécie de meio do caminho entre as teorias ‘institucional’ e ‘interpretativa’ parece-me a melhor opção. A teoria institucional da arte é sensível à ideia de que obras de arte podem ser ‘artefatos’ que atendam a diferentes propósitos humanos, desde que, ao mesmo tempo, eles sejam considerados interessantes, como arte, por um público de arte. Mas a teoria institucional é problemática, porque não é clara a respeito dos critérios que determinam que objetos serão ou não selecionados como artisticamente ‘interessantes’. (Gell, 2001: 190, grifos do autor).

Gell provocou uma reviravolta na antropologia ao deslocar o olhar sobre os objetos e sua função social. Seu pensamento, aliado a estudos etnográficos no Pacífico, reforçou o potencial teórico de considerar os objetos como extensões das pessoas, como elementos com papel crucial nas interações sociais (Lagrou, 2007: 38, grifos do autor). A fotografia, nesse contexto, deixa de ser apenas um artefato que documenta uma realidade para se tornar um agente que participa ativamente das relações sociais e simbólicas.

Ao longo deste texto, buscamos construir um percurso que entrelaça experiência e teoria, empírico e conceitual, arte e antropologia. O ponto de partida foi a experiência concreta de Pablo Pinheiro no campo, suas interações com os vaqueiros de gibão e a forma como a ação NOSSOS ENTES se desdobrou no tempo. Mas, ao longo do caminho, a investigação nos levou a questões que extrapolam a experiência pessoal e se inserem em debates mais amplos sobre a imagem, a memória e a agência.

Reconhecemos que múltiplos caminhos teóricos podem ser percorridos a partir daqui. A antropologia urbana, por exemplo, poderia oferecer novas lentes para compreender como as imagens circularam entre os territórios rurais e urbanos. Da mesma forma, pensar a imagem enquanto entidade nos levaria a outros debates sobre ontologias e materialidades na antropologia contemporânea.

No entanto, para este recorte, foi o encontro com Alfred Gell e Els Lagrou que nos ofereceu as ferramentas mais potentes para organizar as inquietações que emergiram do campo. Gell nos permitiu enxergar as imagens dentro de suas relações sociais, enquanto Lagrou ampliou esse olhar ao demonstrar como a arte ameríndia desafia as fronteiras entre objeto e sujeito, materialidade e espírito. Ambos nos ajudaram a perceber que não estamos lidando apenas com fotografias, mas com imagens que possuem agência, que atravessam o tempo e que, ao serem acolhidas, deixam de ser apenas registros para se tornarem algo vivo.

Se o vaqueiro, ao ser fotografado, foi transformado em figura, sua imagem, ao ser adotada, foi transformada em ente. O que era inicialmente um gesto de documentação e devolutiva se tornou um processo mais profundo, onde a fotografia não apenas representava, mas se tornava presença, onde a arte não apenas ilustrava, mas instaurava relações.

Uma zona *entre-entes*, pois – entre a imagem e o humano, entre o papel e a memória, entre o visível e o sentido – que queremos continuar investigando. NOSSOS ENTES não se encerra aqui. Como toda imagem, ele continua a circular, a se transformar e a provocar novas perguntas. E, talvez, seja justamente nesse movimento que reside sua maior potência.

Para não concluir

É assim que a imagem, ao *fazer-se ente*, não apenas resiste ao tempo, mas se reinscreve nele, reconfigurando a relação entre presença e ausência, materialidade e evocação. O que se vê na ação NOSSOS ENTES não é apenas a conversão da fotografia em um vestígio da memória dos vaqueiros, mas sua transformação em uma entidade *relacional*, um objeto que se descola de sua condição original para assumir novos contornos no espaço social e simbólico. Se, por um lado, Alfred Gell (2001; 2018) nos oferece um instrumental para compreender como esses retratos operam dentro de uma matriz de relações, ativando efeitos e instaurando vínculos, por outro, Georges Didi-Huberman (2018) nos leva a reconhecer na imagem uma potência inquietante, um espaço de montagem e deslocamento onde forças contraditórias *coexistem*. Entre um e outro, entre as redes de sociabilidades que sustentam a circulação da imagem e os afetos que a convocam para além de sua materialidade, desenha-se um campo dinâmico de negociações.

A fotografia dos vaqueiros de gibão não apenas circula entre territórios, mas tensiona a própria ideia do que significa permanecer e desaparecer. As imagens, coladas como lambe-lambes, são marcadas pelo desgaste físico, pela erosão do tempo, pela inevitável desintegração do suporte material. Mas essa dissolução, longe de ser um fim, abre caminho

para uma outra forma de permanência: a da incorporação subjetiva, da fixação na memória e no imaginário dos guardiões das imagens. O que antes era papel impresso, superfície visível, transforma-se em uma entidade abstrata, uma força ativa que não mais depende de sua materialidade para existir. Aqui, Gell nos ajuda a compreender que a imagem age, que ela não é apenas uma representação passiva, mas um agente que provoca reações e atua dentro de um sistema de trocas simbólicas. Os guardiões não apenas recebem uma fotografia, mas entram em um circuito onde a imagem se torna um elo, um objeto dotado de *intencionalidade e agência*.

Contudo, limitar essa transformação a um esquema puramente relacional significaria perder um aspecto essencial do fenômeno: a capacidade da imagem de convocar, de perturbar, de instaurar novas camadas de sentido que não se esgotam em sua funcionalidade dentro de tais redes de sociabilidades. E é aqui que Didi-Huberman nos leva a uma outra chave de leitura. Para ele, a imagem não é apenas aquilo que representa algo, mas aquilo que incomoda, que desmonta e remonta grafias de saber. Sua força não está apenas naquilo que mostra, mas naquilo que *faz emergir* – nos resíduos, nas interrupções, nos vazios, nos interstícios, nos "entres" que nos obrigam a olhar de novo, a pensar de novo. Quando uma fotografia de vaqueiro se desfaz na parede, quando sua forma se dilui na superfície que a sustentava, o que resta não é mera ausência. O que resta é um rastro, um vestígio, um fragmento, um intervalo onde a imagem, já ausente, se faz ainda mais *presente*.

Reiteramos, assim, de que maneira esse é o ponto de convergência entre Gell e Didi-Huberman que nos permite pensar NOSSOS ENTES não como uma exposição ou um projeto de devolutiva, mas como um experimento visual e antropológico que testa os limites e fronteiras, semânticas, discursivas e relacionais da própria imagem. Se Gell nos leva a pensar na fotografia como um objeto atuante dentro de um sistema de relações sociais, Didi-Huberman nos faz ver que essa atuação não é neutra, que há uma força na imagem que escapa ao controle daqueles que a produzem ou a acolhem. A fotografia dos vaqueiros não apenas circula – ela *insiste*. Insiste na memória dos guardiões, insiste na paisagem onde foi colada, insiste na ausência que deixa quando desaparece. Essa insistência, esse tempo que se estende para além da imagem visível, conecta-se à noção de supervivência de Fabiana Bruno e Oscar Guarín Martinez (2020), esse "tempo fantasmal" que reaparece quando menos se espera, que não se encerra na cronologia dos eventos, mas ressurge como assombro, como persistência, como uma justaposição de elementos em estado de tensão permanente.

E se a imagem *faz-se ente*, não é apenas porque alguém lhe confere esse estatuto, mas porque ela mesma, ao se apagar de um lugar, se reinscreve e se revela em outro. Esse processo não é apenas uma metáfora da memória, mas uma operação concreta que se dá nos corpos, nos espaços, nos afetos. A fotografia do vaqueiro, que um dia esteve exposta ao sol e à chuva, agora habita o pensamento dos guardiões, remodelando sua relação com o passado, com o território, com a ideia de presença. O que se configura, então, é uma zona instável, um entre, onde a imagem não é nem apenas coisa, nem apenas conceito – mas aquilo que insiste em existir *entre* uma e outra.

NOSSOS ENTES nos convida a olhar para a imagem como algo que não pode ser contido em uma única definição. Entre a materialidade e o apagamento, entre a presença e a ausência, entre as redes de sociabilidade que a sustenta e a inquietação que ela provoca, a fotografia não apenas retrata – ela se move. E, nesse movimento, ela deixa de ser apenas um fragmento do real para se tornar um espaço de possibilidades. Talvez seja essa a maior lição dessa experiência: que as imagens, quando acolhidas, quando vividas, não pertencem mais a quem as fez, mas àqueles que as tomam para si e, assim, junto a elas, fazem-nas persistir.

Referências

ALBUQUERQUE JR., D. M. de. *A Invenção do nordeste e outras artes*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

BECKER, H. S. Photography and Sociology. Studies in Visual Communication, [*s. l.*], v. 1, n. 1, p. 3–26, 1974. Disponível em: https://repository.upenn.edu/svc/vol1/iss1/3.

BRUNO, F.; GUARÍN MARTINEZ, Óscar. Apresentação. Revista *ILUMINURAS*, Porto Alegre, v. 21, n. 53, 2020. DOI: 10.22456/1984-1191.106358. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/106358. Acesso em: 11 fev. 2025.
DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DO IMAGINÁRIO AO RIO GRANDES. Brasil: YouTube, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=863oi2xJxm4. Acesso em: 14 set. 2021.

GELL, A. *A rede de Vogel*: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. Arte e Ensaios, [*s. l.*], p. 175–191, 2001. Disponível em: https://atrevidas.milharal.org/files/2019/09/GELL-Alfred.-A-rede-de-Vogel.-Armadilhas-como-obras-de-arte.pdf. Acesso em: 20 set. 2021.

GELL, A. *Arte e agência*: uma teoria antropológica. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

LAGROU, E. *A fluidez da forma*: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2007. Disponível em: www.topbooks.com.br.

MAGNANI, J. G. C. *De perto e de dentro*: notas para uma etnografia urbana. Revista Brasileira de Ciências Sociais, [*s. l.*], v. 17, n. 49, p. 11–29, 2002.

MAUSS, M. *Ensaio sobre a dádiva*. Formas e razão de trocas nas sociedades arcaicas. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013. v. Portátil 25

MORPHY, H. *et al.* A estética é uma categoria transcultural. Ayé: Revista de *Antropologia*, [*s. l.*], v. Edição Especial, n. Traduções, p. 51–91, 2020. Disponível em: https://revistas.unilab.edu.br/index.php/Antropologia/article/view/506/294. Acesso em: 20 set. 2021.

NOSSOS ENTES. Brasil: YouTube, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WQkpHencNv0. Acesso em: 14 set. 2021.
PINHEIRO, P. B. A fotografia e o vaqueiro de gibão: a imagem criando sentidos na pesquisa de campo. 2023. 1–190 f. *Dissertação* - UFRN, Natal, 2023. Disponível em: https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/54666. Acesso em: 31 ago. 2023.

Turmalina Paraíba e os olhares possíveis da alteridade na Feira de São Cristóvão[1]

Turmalina Paraíba and the possible perspectives of alterity at Feira de São Cristóvão

Nicolas Alexandria Pinheiro
Museu Nacional/ Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
antropologias@gmail.com
https://orcid.org/0009-0007-3311-7757

Fernando Cordeiro Barbosa
Universidade Federal Fluminense - UFF
Niterói, Brasil
fernandocordeiro@uol.com.br
https://orcid.org/0009-0004-2100-9829

Recebido em: 16 de fevereiro de 2025
Aceito em: 04 de abril de 2025

[1] Trabalho apresentado na 34ª Reunião Brasileira de Antropologia (Ano: 2024).

Resumo:

A proposta deste artigo é evidenciar as possibilidades de diálogos sobre olhares postos pela produção fílmica e suas interações com os sujeitos retratados, procurando contribuir com o debate sobre a produção de imagens como suporte privilegiado em pesquisas etnográficas. Isto é realizado a partir da primeira exibição, ocorrida em outubro de 2023, na Feira de São Cristóvão, do documentário *Turmalina Paraíba*, que captou uma mudança de 20 anos nesse espaço social. Assistiram à exibição os feirantes e profissionais que participaram das filmagens. Reverem-se 20 anos depois na tela do cinema, ou verem familiares e amigos falecidos, e perceberem as mudanças ocorridas foi uma experiência riquíssima para o público presente. O filme, que tem uma estética voltada à emoção, bem como sua exibição em um espaço que é referência de trajetórias sociais, cumpriram a missão que havia sido desenhada desde o início do projeto fílmico: ser a expressão de uma despedida e uma forma de lembrança fundamentadas no reconhecimento.

Palavras-chave: Filme etnográfico; Turmalina Paraíba; Feira de São Cristóvão.

Abstract:

This paper aims to shed light on the possibilities of dialogue regarding perspectives offered by film productions and their interactions with the individuals portrayed. It also aims to contribute to the debate regarding the production of images as a privileged medium in ethnographic research. This is carried out in the first exhibition of the documentary *Turmalina Paraíba* on October 23rd, at Feira de São Cristóvão, a documentary that records a 20-year change in this social space. The marketers and the professionals who were part of the filming watched the exhibition. It was a very rich experience for the viewers to see themselves on a movie screen 20 years later, to see their deceased family members and friends, and the changes that happened. The movie, which presents an aesthetic focused on emotion, and its exhibition in a space that is a reference of social trajectories fulfilled the mission that had been designed in the beginning of the film project: to be an expression of farewell and a form of remembrance based on recognition.

Key words: Ethnographic film; Turmalina Paraíba; Feira de São Cristóvão.

Introdução

No início do ano de 2003 começamos a filmagem do documentário Turmalina Paraíba[2], que teve por objetivo registrar um processo de mudança em pleno desenvolvimento: a transformação da Feira de São Cristóvão em Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas, ocorrida em setembro daquele ano[3].

A relevância deste documentário está relacionada à importância cultural e social da Feira de São Cristóvão e ao impacto desse processo de mudança na vida social dos agentes sociais, os migrantes nordestinos, que mantêm uma estreita relação com este espaço na Cidade do Rio de Janeiro. A mudança não foi radical no que se refere à localidade, uma vez que a feira continuou a ser realizada no Campo de São Cristóvão, só que não mais ao redor do Pavilhão de São Cristóvão e sim no seu interior.

Contudo, o de fora para dentro, não é um deslocamento espacial desprovido de significações. O "lugar", conforme aponta Bourdieu (1997), é definido pela relação entre as estruturas do espaço físico e as do espaço social, assim, estar dentro, em oposição a estar fora, apresenta graduações de uma certa ordem. Esse processo de mudança foi captado pelo filme: a razão da mudança, como ocorreu, quem se beneficiou, quem foi prejudicado, os prós e os contras, os pontos de conflitos entre os diferentes agentes sociais que estavam direta ou indiretamente ligados à feira: feirantes, frequentadores, moradores do bairro, habitantes da cidade e representantes do poder público.

No ano de 2023, o documentário foi finalizado. Os motivos da demora foram diversos, mas foi compensada pela emocionante primeira exibição, que ocorreu em outubro de 2023, vinte anos após o início das filmagens, na Praça Catolé do Rocha, conhecida

[2] O documentário *Turmalina Paraíba* é um projeto fílmico com direção compartilhada de Fernando Cordeiro, Nicolas Alexandria, Rosinalva Alves e Rico Cavalcante e contou com a colaboração técnica de diversos profissionais e foi produzido pela Plural Filmes. O título do documentário está relacionado à gema chamada Turmalina Paraíba, descoberta em 1989, em São José da Batalha, no município de Salgadinho (PB), famosa por sua excepcional beleza, por conta de sua cor, que alguns chamam de azul-elétrico, azul-fluorescente ou azul-néon. Poeticamente, pensamos que como depósitos minerais que formam gemas preciosas e foram capazes de transformar silícios em silicatos extraordinários, como a Turmalina Paraíba, a ação migratória possibilitou no Rio de Janeiro um lugar de saudade colorido de azul metálico tão raro e caro como a gema de um dos seus lugares de origem.

[3] A feira é realizada no bairro de São Cristóvão, na Zona Norte do Rio de Janeiro, antigo bairro que abrigou a família real no século XIX e que se consagrou, até meados do século XX, como bairro industrial.

como Praça dos repentistas, na Feira de São Cristóvão. É sobre essa experiência que iremos levantar algumas questões que envolvem a relação entre registrar em imagens o Outro e retornar com essa imagem, numa possibilidade de que haja reconhecimento e produção de sentido autônomo, numa rede de interações que levam a justificativa de valer o investimento em lançar mão de imagens em movimento com preocupação etnográfica.

Os convidados para a exibição foram os feirantes, artistas e frequentadores que participaram das filmagens, bem como seus familiares e amigos, por conta inclusive de alguns já terem falecido. Verem-se 20 anos depois na tela do cinema, ou verem os familiares ou amigos falecidos, bem como a antiga feira e esse processo de mudança foi muito emocionante para o público presente.

O filme, que tem uma estética voltada à emoção, bem como sua exibição em um espaço que é referência de trajetórias sociais, cumpriram a missão que havia sido desenhada desde o início do projeto fílmico: ser a expressão de uma despedida e uma forma de lembrança. O trabalho apresenta, assim, uma discussão das possibilidades de diálogos sobre olhares postos pela produção fílmica e suas interações com os próprios sujeitos retratados, procurando contribuir com o debate sobre a produção de imagens como suporte privilegiado em pesquisas etnográficas, tomando em conta um posicionamento crítico entre ficção e documentário quando manipulamos imagens dentro dos princípios técnicos da linguagem cinematográfica.

Para desenvolver o texto consideramos importante apresentar questões elucidativas sobre o longo período de 20 anos de espera e as ressignificações sobre o filme nesse período, bem como sobre o processo de edição e divulgação para finalmente entrarmos no âmago do objetivo deste artigo que está na exibição do filme na Feira de São Cristóvão para os olhares dos que em tela são vistos, ou seja, um diálogo de distintas formas de percepções e trocas de olhares na alteridade, decidindo por um olhar ampliado e identitário, mesmo assumindo as limitações da produção de imagens como figurações de domínio, violência, apagamento e captura do Outro fora do seu universo de significação cultural.

Tempo de espera: Descrença, aproximações e perdas.

Vinte anos foi o tempo entre as filmagens e a exibição do documentário Turmalina Paraíba. Longo período que reconfigura expectativas, tanto da equipe de filmagem como dos filmados. Para a equipe técnica envolvida na filmagem, constituída por profissionais de luz, som, câmera e produção fílmica, a não efetivação de um projeto fílmico não é novidade. Os problemas para conseguir editar um filme, como a dificuldade de captação de recursos financeiros e econômicos, são comumente vivenciados por esses profissionais.

Por sua vez, para nós da equipe diretamente relacionada com o mundo social da pesquisa, constituída por antropólogos, a impossibilidade dos entrevistados se verem e serem vistos na tela gerou um sentimento de frustração, por conta da dívida moral que assumimos e que parecia impagável. Todavia, com o passar dos anos e com o prazo de validade vencido, a dívida caducou e, mesmo não esquecida, foi perdoada, por conta da assunção de que era cara demais para quem não tinha capital social e econômico suficientes, em razão da falta de recursos e conhecimento técnico, para cumprir e sanar a dívida. Entretanto, a descrença de que o filme iria se concretizar não gerou descrédito para os moralmente devedores, mas criou uma cumplicidade que definiu o filme com um vínculo de solidariedade que solidificou uma relação com sujeitos da Feira de São Cristóvão que no presente teceu uma memória social comum.

Nesse longo período de espera, se a esperança do estrelato no cinema se esvaiu, a relação dos pesquisadores "cineastas" com nossos credores e seus familiares se estreitou. Todas as vezes que íamos à feira, seja em função de realização de pesquisa, como também para divertimento e sociabilidade, interagíamos com eles.

O contato que mantivemos não ocorreu só na Feira de São Cristóvão. Já participamos em atividades que envolviam feirantes e artistas para além da feira, como em casas de espetáculo, a convite de músicos, e em eventos como desafio de repentistas e palestras com cordelistas. A presença se deu também em atos e mobilizações, como passeatas, organizados pelos feirantes em defesa da feira quando estava envolta em alguma situação conflituosa com o poder público ou ainda quando se requeria reconhecimento público, como o ocorrido junto ao IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, visando transformar a feira em patrimônio imaterial.

O contato também aconteceu através de redes sociais e telefonemas, quando se troca informações de eventos ou meramente para saber se está tudo bem e ainda, infelizmente, para ser informado de notícias ruins, como doenças e falecimentos. Em 2003, quando realizamos a filmagem, ao escolhermos os entrevistados, privilegiamos aqueles feirantes mais antigos, por conta da longa história com a feira, e, nesse tempo de vinte anos, várias pessoas que nos concederam entrevistas faleceram. Fomos até em velório e enterro de alguns, como da Dona Maria das Garrafadas, a feirante que chegou a ser a mais antiga trabalhando na feira. Essas perdas foram significativas não apenas para os familiares e para a comunidade da feira, mas também para nós, fazendo inclusive que ressignificássemos o sentido do filme e definindo as imagens produzidas como único arquivo de referências visuais da Feira de São Cristóvão que estabelecem um elo material, consubstanciado nas memórias dos sujeitos, entre o antes e depois daquela espacialidade posterior a sua nova ocupação como parte do Pavilhão de São Cristóvão.

Reconfigurações: O novo Turmalina Paraíba

A concepção do documentário Turmalina Paraíba se modificou nesse período de vinte anos. O projeto do filme nasceu vinculado a um processo de mudança que estava em plena efervescência: a passagem da Feira de São Cristóvão do entorno do Pavilhão de São Cristóvão para seu interior e teve como motivação maior ser menos um produto a ser exibido e mais um registro documental para nossas pesquisas etnográficas.

O objetivo, contudo, não consistia apenas no deslocamento da feira, haveria ainda uma redefinição daquele espaço social. O pavilhão passaria a abrigar o Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas. Foi esse processo de transmutação que orientou o roteiro de filmagem. Todavia, o que vinte anos atrás era uma novidade, trazendo expectativas, dúvidas e medo, como bem captou as lentes do Turmalina Paraíba, deixou de ser com a passagem do tempo, não que esses sentimentos tenham sido compelidos totalmente, mas a principal preocupação passou a ser a manutenção daquele espaço, que envelheceu precocemente, como um patrimônio material, guardando sua força imaterial, pelo seu sentido simbólico, mas não só, pois também como capital, já que é fonte de sobrevivência dos feirantes que investiram para essa condição.

Consideramos que essa questão da feira como um patrimônio precisava também ser incorporada ao documentário no momento da edição do Turmalina Paraíba, para que o filme não fosse somente um arquivo de memória relativo a um determinado momento histórico da feira, mas que esse fosse articulado em um contexto mais amplo, historicamente e patrimonialmente. Exibir o documentário depois de vinte anos da filmagem tem entre seus objetivos o reconhecimento da feira como um patrimônio, imaterial e histórico, da sociedade brasileira, pois atesta um processo de configuração do capitalismo interno que obrigou a um descolamento contínuo de populações do Nordeste para cidade do Rio de Janeiro.

Captar em lentes um processo de transformação em curso na época, a transmutação da feira de São Cristóvão em Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas, não é apenas um registro, é também dar luz à própria história da feira e, mais do que isso, é colocar em cena um processo de mudança social ocorrido no Brasil, com o advento do desenvolvimento da economia capitalista na sociedade brasileira. A migração de nordestinos para a cidade do Rio de Janeiro é parte fundamental desse processo, sendo os migrantes nordestinos protagonistas não só no enredo do Turmalina Paraíba, mas também atores de um processo histórico ocorrido em nossa sociedade.

O enfim: edição e divulgação

A finalização de um filme depende muito do conhecimento especializado para sua efetivação. O não domínio do exercício de edição, que faz parte de um processo maior de realização fílmica, é uma barreira para quem não tem esse saber. Todavia, barreiras instigam a sua transposição e o primeiro passo é entender que a edição de um filme é dividida em partes, como roteiro de edição, seleção do material que vai ser utilizado, sequência de imagens e sons a serem intercalados, encadeamento lógico e estrutural e outras tantas que nos são ainda desconhecidas.

Leigos em edição podem, com as devidas orientações de expertos, se aventurar em algumas dessas tarefas. Foi o que nós, antropólogos investidos de uma tarefa de diretores sem conhecimento técnico audiovisual, fizemos após longa espera por especialistas. Todavia, tínhamos como parâmetro a conquista de imagens que não escapassem aos seus referentes centrais: os sujeitos da Feira de São Cristóvão.

Primeiramente, pensamos em um roteiro que abraçasse a concepção original do Turmalina Paraíba e as marcas simbólicas de representações sobre a feira, levando em conta ainda a devida homenagem àqueles que aceitaram participar do filme, em especial os que faleceram. Vimos e revimos diversas vezes as 14 fitas gravadas, totalizando aproximadamente 12 horas de filmagem.

Fizemos seleção das entrevistas que não poderiam ficar fora do filme, bem como de imagens, sons e situações que teriam que estar presentes nessa nova concepção do Turmalina Paraíba. Organizamos as sequências e fizemos o encadeamento que correspondesse à lógica redesenhada. Essa montagem foi longa, trabalhosa, mas muito prazerosa. Interiorizamos em nós a risada, o choro, o olhar, a fala e as categorias utilizadas por cada um, bem como os sons e o bailar do forró, as cores das frutas, pimentas, redes e rendas. A repetição pausada de horas e horas de filmagem permitiu até imaginar e sentir os cheiros, odores e sabores da Feira de São Cristóvão.

Com a montagem já elaborada milimetricamente, o trabalho foi para os especialistas em edição. Um desses profissionais do audiovisual só se incorporou ao projeto na fase de edição e isto aconteceu por conta das relações pessoalizadas e pela beleza e grandiosidade do material fílmico que o encantou e o fez atuar não apenas tecnicamente, mas com sensibilidade artística de quem tem familiaridade com o universo das artes audiovisuais.

A empolgação voltou para a equipe do Turmalina Paraíba. Resolvemos inclusive fazer mais uma filmagem. Convidamos o repentista Miguel Bezerra, conhecido nosso desde 2003 nas apresentações de cantoria na Feira de São Cristóvão, para atuar, com sua viola, como narrador do Turmalina Paraíba, consagrando um projeto de vinte anos de idade.

Depois do trabalho do roteiro de edição, passamos a atuar na produção, visando à divulgação e exibição do filme. Empolgados, avisamos aos que participaram da filmagem em 2003, tanto da equipe de filmagem, cerca de vinte pessoas, como os que atuaram à frente da câmera e aos familiares dos que faleceram. Tentamos contatos ainda com os feirantes que não estavam trabalhando mais na feira, alguns com sucesso. A descrença de vinte anos de espera cedeu lugar ao contentamento e à ansiedade, como revelam a indagação “Quando será a exibição, em que lugar?”.

Procuramos os responsáveis pela organização da Feira de São Cristóvão para que autorizassem a exibição do filme naquele espaço e apoio logístico para viabilizá-la, que consistia apenas na liberação de cadeiras para o público e a catraca livre da entrada do Pavilhão para quem viesse à sessão fílmica. Pedimos também que divulgassem o evento no site oficial da feira. Enfim, no dia 28 de outubro de 2023, às 15 horas, na Praça dos Repentistas, na Feira de São Cristóvão, o documentário Turmalina Paraíba seria exibido.

Exibição do Turmalina Paraíba: reconhecimento e emoção em cena

Às 12 horas do dia 28 de outubro de 2023, chegamos à Feira de São Cristóvão. Almoçamos na barraca de um dos feirantes que participou da filmagem. Às 13 horas, fomos para a Praça dos repentistas. As cadeiras já estavam lá para serem arrumadas. Dividimos as tarefas entre os diretores do filme. Os que eram do audiovisual se ocuparam na montagem dos equipamentos. Um de nós ficou para receber os convidados e resolver emergências. Outro foi avisar mais uma vez aos feirantes sobre a exibição, para reafirmar a presença tão desejada deles.

Era dia de feira e eles se encontravam trabalhando, mas durante uma hora contávamos que eles pariam suas atividades para assistir ao filme. Aos poucos, o público ia chegando e ocupando os lugares. Não demorou muito e as cadeiras e os bancos da praça dos repentistas foram ocupados e aqueles que demoraram mais a chegar ficaram em pé, atrás dos grandes bancos da praça.

Com alguns minutos de atraso, o filme já estava no ponto para ser exibido. Antes disso, alguns dos diretores saudaram o público, agradecendo, dando referências do projeto e fazendo a apresentação do documentário, contando a história do filme, falando da importância da Feira de São Cristóvão e homenageando os que participaram da filmagem. Cada diretor ficou em um canto do nosso "cinema na praça", uma forma de podermos captar, com um olho na tela e o outro no público, as impressões e expressões que iriam suscitar dali.

Logo em seguida, começou a exibição do filme. Não em silêncio. O entorno da Praça dos Repentistas estava em pleno movimento. Pessoas passando, música tocando, feirantes vendendo seus produtos. Mas, na praça, a situação era outra: reinava a expectativa do que ia ser visto e o que seria escutado.

Figura 1: Exibição do filme na Feira de São Cristóvão

Fonte: Nicolas Alexandria, 28/10/2023.

Figura 2: Publico assistindo o filme Turmalina Paraíba

Fonte: Nicolas Alexandria, 28/10/2023.

O documentário começou pela viola do repentista Miguel Bezerra, que atuou como narrador, apresentando o enredo do Turmalina Paraíba. Em seguida, o filme passou a

contar a história da migração interna ocorrida na sociedade brasileira com o advento do desenvolvimento da economia capitalista, apresentando a saga dos migrantes nordestinos em busca de sobrevivência no "Sul maravilha" e o surgimento da Feira de São Cristóvão como espaço emblemático desse processo histórico[4]. A atenção do público era grande. A impressão, pelo semblante envolvente e olhar atento, é que eles se viram ali representados, percebendo que a vida de cada um se confundia e se imbricava com esse processo histórico. É como se percebessem atores sociais, independente de terem ou não participado do documentário.

E mais: a história ganha força e credibilidade por ter sido contada por pessoas de alta consideração no universo social de significação deles. Aula que não foi proferida por professores e acadêmicos exteriores a esse mundo social, embora nossa presença ali reforçasse esse saber local, mas por quem eles têm estreita relação e consideração, por conta da experiência, conhecimento e saber reconhecido no senso comum, como um sistema de símbolos e significados partilhados entre eles (Geertz, 1997). Poder simbólico dos considerados e atribuídos mestres da cultura popular e da boa prosa. Alguns inclusive são reconhecidos como fundadores da feira, sendo o relato deles emblemático por representar um investimento na criação e transmissão de um legado e tradição, que posteriormente foi repassada para novas gerações de feirantes.

Os canais dessa propagação foram inicialmente pessoalizados e presenciais, quando aqueles que eram considerados fundadores, ou que os conheceram, ainda estavam vivos. O Turmalina Paraíba, nesse sentido, também foi um veículo de transmissão desse mito de fundação e tradição, espetacularmente contado pelos pioneiros na criação de um espaço social onde os migrantes nordestinos podem no Rio de Janeiro chamar de seu, por se sentirem irmanados, livres de desconsiderações e preconceitos por estarem entre iguais.

Nesse sentido, a discussão sobre mito, tradição oral e artesania, dentro de uma perspectiva de "giro sensorial", conforme discussão de Casting-taylor (2023), ou seja, relacionar a experiência fílmica aos modos sinestésicos, nesse caso da centralidade da sonoridade própria ao universo das feiras nordestinas, definiu um novo caminho para a montagem em comemoração aos vinte anos da passagem da Feira de São Cristóvão para

[4] Barbosa (2021) analisa em seu livro o processo migratório de nordestinos para o Rio de Janeiro e os legados culturais dessa migração.

o Pavilhão de São Cristóvão. Portanto, não estaremos mais orientados pela observação e descrição do que foi ouvido e visto, mas o próprio privilégio e centralidade dados pelos sentidos dos nordestinos no Rio de Janeiro e nas suas sociabilidades na feira ao retomarem as imagens projetadas vinte anos depois.

No desenrolar do filme, os relatos carregados de histórias de origem vão cedendo lugar à rica vivência cotidiana na feira. Na tela, são apresentados os produtos típicos, as manifestações culturais, o trabalho e a sociabilidade tão comuns e vivenciados naquele espaço social. Ali, naquele momento, tela e feira não estão desassociados, pelo contrário. O filme Turmalina Paraíba e a Feira de São Cristóvão se imbricavam e se embaralhavam. Juntos e misturados: filme e realidade, passado e presente, público e atores, entrevistados e entrevistadores, lazer e trabalho, ver e ser visto, riso e choro, ansiedade e saudade.

Em algumas cenas, o forró, que não deixou de estar presente ao redor da praça, também dava o ar da graça no filme, na sanfona de Zé da Onça, nas músicas de Luiz Gonzaga e no show de Geraldo Azevedo. Emocionado, o público acompanhava cantarolando as canções e bailando nas cadeiras em uma inteiração consagrante de público, feira e filme.

As pessoas que participaram da filmagem estavam com os olhos atentos e irradiantes na exibição. Será que vou aparecer? Quando? Como? O que falei? De repente, com os olhos vidrados, se viam vinte anos mais novos, e, com ouvidos atentos, escutavam a própria voz e o que disseram. Pelo menos tentavam escutar, pois a atenção era roubada por alguém que falava: “é fulano”, “é cicrano”, “virou estrela, hein!”, “como tava novo!”.

Quando alguém que faleceu aparecia na tela, o silêncio entre eles reinava, em um sinal de respeito coletivo, e os olhares se dividam entre a tela e a encontrar ali os parentes dos falecidos. Uma cena emocionante, não na tela, mas na praça, foi quando um feirante já falecido, Seu Chicão, apareceu no filme. A risada contagiante dele fundiu-se ao choro comovente da viúva. Mais adiante, ele reaparece no filme, momento em que a viúva mostra ao bisneto o bisavô que não conhecera em vida.

Essa cena, na praça, da bisavó, bisneto, neta e filha olhando-se e olhando para seu Chicão na tela, consagrava o propósito de documentário: ser um filme de memória e expressão de uma saudade. É muito expressivo e rico podermos ver a passagem de uma

imagem manipulada por nós ser assumida como plena de referência e de sentido para os presentes.

Outro sentimento que o filme despertou no público foi o orgulho pela luta e resistência em diversos momentos críticos vivenciados no espaço social da Feira de São Cristóvão. A feira ao longo de sua história passou por diversas tentativas de intervenção, seja de regulamentação, proibição ou remoção. Durante os anos 1990 ocorreram diversas tentativas de remover a feira do seu lugar embrionário, o Campo de São Cristóvão[5], com o objetivo de construir, naquele espaço, empreendimentos empresariais, como shopping, hotéis e centros esportivos (Barbosa, 2007).

No filme, a forte resistência a tais investidas é narrada pelos feirantes e repentistas como uma verdadeira saga, enaltecendo a bravura e a luta dos que estiveram presentes nesses episódios. Emocionado e cheio de orgulho, o público presente na exibição do filme se olhava, balançava a cabeça e, enaltecido, bradava: “Vamos resistir sempre”, “somos povo guerreiro”. Nesse momento, percebemos que o documentário deixou de ser somente um filme e ganhou o seu caráter documental e política de referência ao grupo representado.

Essa narrativa de resistência os redimensionaram para o presente. No começo do ano de 2023, os feirantes foram surpreendidos com a tentativa de privatização do Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas, que deixaria de ser administrado pela prefeitura e passaria para a iniciativa privada. Feirantes, aliando-se a frequentadores, inspirados em lutas anteriores, se mobilizaram e fizeram passeata e uma série de protestos visando pressionar o poder público. Essa movimentação atraiu a atenção de boa parte da imprensa e ganhou apoio de parte da população, fazendo com que os gestores municipais, pelo menos por ora, engavetassem o projeto. Mas o receio não foi embora, por isso a reação do público foi enfática ao relembrar das lutas anteriores.

[5] Nos anos 1940 e 1950, os migrantes nordestinos, viajando de ônibus ou de caminhões denominados “paus-de-arara”, tinham como ponto de parada no Rio de Janeiro o Campo de São Cristóvão, sendo ao mesmo tempo ponto final da viagem de “paus-de-arara” e marca de entrada de nordestinos para a cidade do Rio de Janeiro. O Campo de São Cristóvão passou então a ser um ponto de encontro de migrantes de origem nordestina. Ali mesmo começaram a se reunir para fazer exercícios de sociabilidade, além de negociar produtos que traziam na bagagem, como fumo de rolo, farinha de mandioca, rapadura e outros, enquanto alguns repentistas e cordelistas cantavam e faziam prosa. Com o passar do tempo esse espaço foi se transformando numa feira semelhante as existentes no interior do Nordeste (Barbosa, 2021).

Portanto, consideramos que as nossas imagens retornam à Feira de São Cristóvão cumprindo seu papel instrumental a serviço das lutas internas e sustentadas por pertencimentos e sentimentos comuns de reconhecimento tanto de indivíduos como dos seus lugares territorializados numa múltipla composição de signos que remetem ao Nordeste, aos deslocamentos permanentes e fixação de uma memória da migração na cidade do Rio de Janeiro.

Um ponto alto de ressonância do público com o documentário foi em relação às últimas cenas da realização da Feira de São Cristóvão ainda no entorno do Pavilhão de São Cristóvão, em sete de setembro de 2003. Assistindo o filme, eles puderam rememorar aquele dia de despedida e atentos escutar a entrevista emocionada de Carrapeta, assistente do considerado primeiro forrozeiro da feira, Zé da Onça. Lá, em 2003, ela chorava em tom de despedida, por conta do último dia da feira em seu formato anterior e por saber que muitos feirantes não iriam prosseguir juntos, pois não poderiam arcar com as altas despesas no Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas[6].

Em 2023, ela volta a chorar, por saudade, mas também por outra despedida. No momento da exibição do filme, seu companheiro de conjunto de forró pé-de-serra, Zé da Onça, estava internado vivenciando seus últimos dias de vida. Concomitante ao choro de Carrapeta, na tela e na praça, veio os aplausos do público, para ela e para Zé da Onça. Um dos momentos mais comoventes da exibição do Turmalina Paraíba.

O filme prosseguiu e depois da exibição da despedida, a inauguração. Após verem as cenas das barracas serem desarmadas, símbolo de fim de feira em sentido amplo, veio as imagens de um recomeço[7]. O barulho de helicópteros sobrevoando o Campo de São

[6] Diversos feirantes não entraram para o Pavilhão, especialmente pequenos barraqueiros, como os vendedores de verduras e legumes, os do ramo da carne e de roupas. Contudo, o caso mais emblemático dessa situação foi a não incorporação da feira do troca-troca ao Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas. Ela era constituída por feirantes que armavam, aos domingos, lonas no chão para a permuta e venda de uma série de objetos, como peças de eletrodomésticos, ferramentas de trabalho e quinquilharias de todas as ordens e tipos. Atualmente, ela funciona aos domingos em um local próximo ao Campo de São Cristóvão (Barbosa, 2007, Alexandria, 2009).

[7] As antigas barracas compostas por tabuleiros de madeira e cobertas de lona, que eram separadas uma das outras, foram substituídas por lojas, sob uma estrutura metálica contínua, revestida com teto em PVC. Os caminhos disformes por onde se passeava na feira cederam lugar a duas grandes avenidas, algumas ruas e inúmeros becos, tendo nas extremidades dois grandes palcos.

Cristóvão, visando a filmagem do evento de inauguração, chamou a atenção do público que assistia o filme.

Era o sinal do novo chegando. O público reviu o nascimento do ex-neófito Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas, mesmo que ainda inacabado, pois foi possível ver os operários em construção, martelando e pregando uma coisa ali, serrando e soldando uma coisa acolá. A passagem da velha à Nova Feira, uma das formas que também passou a ser chamada na época, gerou interjeições aos que assistiam ao filme e interrogações em nós. Olhares de surpresa, espanto, admiração? Quais os motivos das interjeições? Só viemos a compreender após o final de exibição, por conta de comentários como: "E agora tá desse jeito!", "Não durou nada!" A Nova Feira envelheceu precocemente e já está precisando de reformas. A interjeição, todavia, não era só pela constatação que o novo envelhecera. Era sinal de incerteza, desconfiança e receio. Reconhecidamente sabem que é necessário que a feira passe por uma reforma para rejuvenescer e revitalizar o patrimônio reconhecido publicamente. Será que o projeto engavetado pela prefeitura, após as manifestações, voltará e ser reapresentado? Ou seja, as cenas recentemente vistas e vivenciadas de ameaça, luta e resistência, bem como de despedida e reinauguração, geraram em todos interjeições e interrogações. O novo sempre vem? Como?

Após a exibição do filme, os aplausos do público. Aos poucos as pessoas foram levantando das cadeiras e bancos. Olhavam-se e se cumprimentavam. Mas aí, nosso olhar não podia mais ser meramente de observador. Os cumprimentos chegaram até nós em forma de parabéns e agradecimentos. Parabéns, por conta da realização do filme e do pagamento da promessa de vinte anos atrás.

Entrelaçamentos: questões etnográficas e questões fílmicas

A Feira de São Cristóvão ao longo de sua história passou por modificações incessantes e permanentes, onde certos elementos se construíram e se dissolveram noutros, e isto é típico de um espaço que se constituiu a partir de um processo de transformação social. O próprio fenômeno migratório é fundamentado num dinamismo social e cultural. Contudo, tais transformações não alteraram certas propriedades, como a sua estrutura física e social. A feira se instituiu e se preservou livre no local onde se originou e sempre manteve com os migrantes nordestinos uma estreita relação de pertencimento.

Para eles, por eles e com eles é que a *Feira dos Paraíbas* se constituiu socialmente e se submeteu a situações que viabilizassem a continuidade de sua unidade social, que manteve-se na produção de imagens do nosso documentário.

Nesse sentido, nossa proposta procurou seguir justificativas que considerasse a decisão de tomadas de posição incorporando imagem e escuta, portanto sons, nos termos apontados por Didi-Huberman (2017), enraizando alteridades tanto históricas como etnográficas.

É importante destacarmos que a orientação do trabalho fílmico esteve próximo, no início dos anos de 2000, ao debate de Leroi-Gouham (1985), Olson e Torrance (1995) de modo a discutirmos a relação entre oralidade e escuta, apontando formas diversas de como os recursos da fala, do canto e da poesia popular podem estruturar sociabilidades.

Em outro momento a leitura privilegiada de Goody (2010) pode nos fazer reler nossas imagens contrapondo formas da literatura oral com as relações do som direto e a criatividade oral de migrantes nordestinos entrevistados/as durante as filmagens.

A apropriação de certas porções do espaço por determinados grupos sociais é feita para se dar forma a modos de sociabilidade particulares. Estes locais servem para permitir o distanciamento entre diferentes e aproximações entre iguais, que podem aí se exibir e colocar em jogo suas identidades (Barbosa, 2000).

Uma propriedade ilegítima, que reconfigure este espaço a um outro estilo de vida, acabaria por inibir manifestações particulares de quem tinha esse espaço como um local de legítimo pertencimento. Como o espaço social é constituído pela exclusão mútua das partes, ou seja, pela distinção entre seus ocupantes, a aproximação de outros agentes sociais com este espaço, conforme se deseja no processo de mudança da feira, exigiria não apenas uma reformulação de certas propriedades, mas também a extinção daquelas que estigmatizam esse espaço, o que significa senão a exclusão daqueles que são estigmatizados ao menos, se for possível, uma nova forma comportamental por parte destes e para quem tem uma vida precarizada.

Ou seja, captar um processo de mudança em pleno desenvolvimento e mantê-lo num arquivo de imagens em movimento. Oportunidade ímpar de poder registrar uma mudança que não é de menos importância, pois o deslocamento realizado implicou

alterações de valores culturais e sociais tanto em nível micro – a própria feira, como em nível macro - um projeto de modernização da sociedade, que hoje está sob novo litígio.

Todavia, a montagem para comemoração, em 28 de outubro de 2023, da passagem para o Pavilhão de São Cristóvão, foi definida com os próprios feirantes e frequentadores numa montagem em processo que não visa a nenhum produto senão a discussão coletiva da feira como uma realidade de memória social.

A visão do deslocamento foi apontado pelo filme: o porquê da mudança, como foi o processo, quem se beneficia, quem é prejudicado, os prós e os contras. Através da estrutura da montagem vários entrelaçamentos de depoimentos fizeram surgir evidências e pontos de conflito entre os diferentes atores sociais que estão direta ou indiretamente ligados à feira: feirantes, frequentadores, moradores do bairro, habitantes da cidade e representantes do poder público e também coexistiram durante a exibição.

A estrutura da montagem possibilitou mostrar uma realidade objetiva que se tornou subjetiva por apropriação, levando o espectador à reflexão. A mudança foi questionada e atualizada em novos termos em arena aberta de posicionamento, que transformou o caráter de lazer de uma exibição fílmica numa correlação de reconhecimentos e atualizações de agências em defesa da Feira de São Cristóvão.

As oposições tradição/modernização, primitivo/civilizado e atrasado/desenvolvido para além de um recorte teórico e ideológico ao filme diluíram-se em identidades negociadas e em palavras praticadas politicamente, ou seja, vividas por todos durante e após a exibição.

Se a orientação fílmica nos obriga a compor o documentário por imagens, que pretendem levar à reflexão em função da montagem e em função da compreensão dos elementos dentro do quadro: planos compostos por representações simbólicas, a passagem coerente de um plano a outro e planos fixos ou em movimentos, conscientemente estamos alinhados à sintaxe própria às imagens em movimento Por outro lado, o reconhecimento dos sujeitos congregados na exibição constituíram uma comunidade de sentido diante das imagens projetadas, ampliando colaborativamente as bordas do campo semântico proposto pelo filme já montado.

Passados vinte anos da mudança da Feira de São Cristóvão para dentro do Pavilhão de São Cristóvão, chegou o momento propício para retomar as imagens do evento de inauguração, gravadas *in loco*, e construir uma montagem etnográfica daquela situação, retomando questões de memória social, monumento e tradição em diálogo com os feirantes e frequentadores hoje, numa possibilidade de diálogo com a acustemologia de Feld (2001) para problematizarmos a ideia da espacialidade determinada, experimentada e recortada pelo som.

Do ponto de vista da experiência de exibição das imagens produzidas por nós no aniversário de 20 anos da passagem da Feira de São Cristóvão de fora para dentro do Pavilhão demonstrou-se um contraponto ao que indica Hooks (2019), pois o que foi vivenciado aproximou-se de um reconhecimento pleno e de um processo de captura coletiva de um pertencimento, que a partir das imagens exibidas tomaram validade de lembrança e partilha com os novos feirantes que não haviam ainda tomado parte na comunidade que remonta ao início da feira como necessidade e produto do processo de migração interna iniciado nos anos de 1940.

Nesse sentido, a reivindicação de Hooks (idem) por mais realizadoras negras para aproximarem personagens negras ficcionais e documentais da realidade das próprias mulheres negras, numa chave de pertencimento étnico, por sermos nós realizadores do Turmalina Paraíba migrantes nordestinos no Rio de Janeiro possibilitou uma aceitação e reconhecimento coletivo de toda assistência na nossa exibição.

Podemos dizer que não fomos questionados diretamente sobre as imagens produzidas nem tampouco discordâncias foram apresentadas pelos recortes que demos e as narrativas escolhidas para indicação de uma relação de memória e auto reconhecimento de figuras importantes da feira como Dona Maria das Garrafadas, Zé da Onça, Seu Chicão, Chiquita e Carrapeta entre outros, superando tensões e desconfianças.

Contudo, estamos atentos às questões colocadas por Ricouer (2006) ao dedicar um ensaio a questão do reconhecimento em chave filosófica, onde encaminha sua preocupação:

> ...apontando a dinâmica que guia a promoção do reconhecimento-identificação; a transição que conduz a identificação de algo em geral ao reconhecimento por si mesmas de entidades especificadas por ipseidade e a passagem do reconhecimento de si mesmo ao reconhecimento mútuo. (Ricouer, idem: 8).

Essas três dimensões foram por nós observadas durante a exibição do Turmalina Paraíba com dados etnográficos que vinculam as imagens fílmicas as identidades mobilizadas individualmente e negociadas em âmbito coletivo por vários feirantes, artistas e frequentadores que participaram do documentário.

Considerações finais

A principal questão enfrentada com a Feira de São Cristóvão foi tomá-la como um objeto de análise fílmica, mas como suporte para investimentos etnográficos. Consideramos o espaço de construção social de memória da feira de uma complexidade inesgotável para o trabalho antropológico, pois as linguagens e as relações humanas da migração nordestina encontram-se em efervescência contínua no tempo e no espaço não antevendo nenhum perigo direto, mesmo sob ameaça constante do poder público, de desintegração como já encontramos em outros momentos inclusive no período imediatamente anterior ao ano de 2003.

Esse mérito vem de sujeitos múltiplos que souberam e sabem lutar pela dimensão cultural da migração nordestina no Rio de Janeiro, construindo espaços complexos e com uma inscrição indelével na cidade do Rio de Janeiro que não se apagará, mas que compreendemos orientado por uma centralidade do som e da escuta, sendo essa sensorialidade a opção de um recorte de montagem, nos termos já descritos, e que retornou ao espaço da feira em outubro de 2023.

Guardadas as devidas proporções, conseguimos que os representados no documentário "Turmalina Paraíba" se reconhecessem com eles próprios, mas ao mesmo tempo mediados e assim dando ao filme um caráter dialógico pleno e aberto para novos recortes semânticos. Ao mesmo tempo, as imagens mobilizadas não somente mostraram coisas, mas também encaminharam narrativas do passado, do presente e do futuro quando assistidas coletivamente. Numa cápsula: legitimamos etnograficamente nossa fala sobre o Outro e pudemos falar e compreender junto o que era proposta fílmica e documental.

Questão também fundamental foi não encontrarmos indícios, pelo menos naquele momento da exibição, de manifestação de descontentamentos sobre supostos gestos de violência ao sermos os agentes das definições das imagens.

Ao contrário, agradecimentos pela emoção vivenciada e a possibilidade de rever suas histórias. Aos poucos foram voltando para suas atividades e nós para a celebração com amigos e companheiros da equipe de filmagem, alguns que não víamos desde o início das filmagens em 2003. A comemoração foi em grande estilo, saboreando uma buchada de bode e cachaça para brindar a realização do Turmalina Paraíba.

Enfim, nem tudo existe para terminar numa imagem, em paráfrase a Sontag (1999), nem tampouco como prova de experiência, autoridade etnográfica ou ilusão de participação. Felizmente, nossa intenção foi ao encontro da defesa da Feira de São Cristóvão como patrimônio material e imaterial de migrantes nordestinos no Rio de Janeiro sem predação do que nos mostrava disponível as nossas câmeras.

Apesar do suposto do poder na produção de imagens, as identidades mobilizadas nos apontam que o 'Turmalina Paraíba" é, além de um documentário/filme, uma relação de troca e de encontro: alteridade.

Referências bibliográficas

ALEXANDRIA, Nicolas. A passagem da Feira de São Cristóvão para Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas a partir das lentes do documentário Turmalina Paraíba. *In*: CARNEIRO, Sandra de Sá, SANT'ANNA, Maria Josefina G. (org.). *Cidade*: olhares e trajetórias. Rio de Janeiro, Garamond, 2009. p. 375-395.

BARBOSA, Fernando Cordeiro. A ritualização do pertencimento: o "paraíba" e seus espaços. *Travessia: Revista do Migrante.* São Paulo, ano XIII, n.38, p. 23-26, setembro/dezembro. 2000.

_____. A transmutação da "Feira dos Paraíbas" em Centro Luiz Gonzaga de Tradições nordestinas: conflitos de interesses, delegação política e movimentos sociais. *In*: SEYFERTH, Giralda et al. (org.). *Mundos em movimento*: *ensaios sobre migrações*. Santa Maria, Ed. UFSM, 2007. p. 357-377.

_____. Nordestinos no Rio de Janeiro: Alteridades e legados culturais. Niterói, Eduff, 2021.

BARTHES, Roland. A escuta. In: BARTHES, Roland O óbvio e o obtuso. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.

BOURDIEU, Pierre. Efeitos de lugar. *In*: BOURDIEU, Pierre (coord.). *A miséria do mundo*. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 159-166.

CASTING-TAYLOR, Lucien. Anotações de aula. Disciplina Teorias Antropológicas da Imagem. Graduação em Antropologia. Universidade Federal Fluminense, 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição: O olho da história, I*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2017.

FELD, Steven. *Pensando na gravação de paisagens sonoras*. Disponível em: https://www.abet.mus.br/wp-content/uploads/2022/04/5_vol_9_feld.pdf . Acesso em: 05 maio 2024.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, Vozes, 1997.

GOODY, Jack. *O mito, o ritual e o oral*. Petrópolis, Vozes, 2012.

HOOKS, bell. Olhar opositor: mulheres negras espectadoras. In: HOOKS, bell. *Olhares negros*. São Paulo, Fósforo, 2019.

LEROI-GOURHAM, *Leroi. O gesto e a palavra. 1 Técnica e linguagem.* Lisboa, Edições 70, 1985.

_____.*O gesto e a palavra. 2 Memória e ritmos.* Lisboa, Edições 70, 1987.

OSLON, David R. e TORRANCE, Nancy. *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo, Ática, 1995.

RICOEUR, Paul. Segundo estudo. In: RICOEUR, Paul. *O percurso do reconhecimento*. São Paulo, Loyola, 2006. p. 87-146.

SONTAG, Susan. Na caverna de Platão. In: SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo, Companhia das Letras, 2004. p. 13-35.

Resgate da Memória na Ilhota: Território negro mítico de Porto Alegre/RS, a partir de fotografias de acervo

Recovering Memory on the Ilhota: Mythical black territory of Porto Alegre/RS, from collection photographs

Felipe da Silva Rodrigues
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Porto Alegre, Brasil.
felipe.editoracao@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-3646-764

Elisa Algayer Casagrande
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Porto Alegre, Brasil.
elisacasagrande@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-5868-1772

Recebido em: 31 de março de 2025
Aceito em: 04 de abril de 2025

Resumo:
O artigo parte de uma reflexão sobre o processo de construção de uma crônica videográfica, desenvolvida a partir da animação de imagens de acervo, com o intuito de resgatar e restituir memórias, trajetos e práticas nos antigos territórios negros de Porto Alegre/RS, Brasil. A escolha das imagens para a criação da narrativa visual se deu através do processo de coleções etnográficas e da aplicação do método de convergência. Dentre os territórios negros da cidade, a crônica e o artigo têm como foco a antiga Ilhota, que por conta de processos de transformações urbanas, acabou sendo suprimida da cidade, porém segue presente nos relatos, lembranças e reminiscências de seus antigos moradores, como por exemplo o Mestre Borel, cuja fala sobre os deslocamentos da população negra pela cidade serviu de base para a criação do roteiro da crônica.
Palavras-chaves: Memória; Antropologia Urbana; Antropologia Visual; Fotografia; Acervos.

Abstract
This article reflects on the process of creating a videographic chronicle, developed through photo animation, gathered from archives, with the aim of rescuing and restoring memories, paths, and practices of former black territories in Porto Alegre, RS, Brazil. The images were selected to create a visual narrative using ethnographic collections and the application of the convergence method. Among the city's black territories, the chronicle and the article focus on the old Ilhota, which, due to urban transformation processes, was eventually suppressed from the city but remains present in the stories, memories, and reminiscences of its former residents, such as Mestre Borel. His speech of the displacement of the black population throughout the city served as the basis for the creation of the chronicle's script.

Keywords: Memory; Urban Anthropology; Visual Anthropology; Photography; Collections.

Introdução

Com o presente artigo, buscamos relatar e refletir sobre o processo de elaboração de uma crônica videográfica que objetiva um resgate da memória, dos caminhos e de práticas da antiga Ilhota, um significativo território negro na história de Porto Alegre/RS, bem como de seus habitantes. A crônica foi concebida a partir da animação de coleções fotográficas obtidas de acervos museais específicos da cidade, como, por exemplo, Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo, Memorial do Legislativo do RS e Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV/PPGAS/UFRGS)[1], e reunidas a partir do método de convergência (Eckert; Rocha, 2013).

O intuito do desenvolvimento do roteiro da crônica foi de criar uma narrativa que evidenciasse os aspectos da Ilhota, bairro agora desaparecido, e que, de certa forma, trouxesse à tona o cotidiano dos seus moradores. O roteiro que resultou neste material foi baseado nas narrativas de Mestre Borel (Walter Calixto Ferreira)[2], obtidas através de entrevistas realizadas pela Profª Drª Ana Luiza Carvalho da Rocha. Essas entrevistas, juntamente com outros materiais, contribuíram para a produção do documentário *Porto Alegre, 250 anos: memórias do trabalho*[3], uma peça importante do acervo BIEV, que se encontra disponível na plataforma Tainacan[4] no interior do site do BIEV[5]. Em seu depoimento, Borel relata detalhes dos trajetos da população local até o Mercado Público, utilizando barcos como meio de transporte para chegar aos seus locais de trabalho.

---

[1] O Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV), ligado ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Visual da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, estuda há mais de 20 anos a memória coletiva, os itinerários urbanos e as formas de sociabilidade no mundo contemporâneo – principalmente nas cidades do Rio Grande do Sul. Trabalha com os recursos digitais e com o marco teórico da Etnografia da Duração, da Antropologia Visual e da Imagem e trabalha com coleções etnográficas multimídia de forma coletiva.

[2] A entrevista da de Walter Calixto Ferreira, ou Mestre Borel, importante representante da do batuque gaúcho, realizada no ano de 2010, foi registrada durante a realização do documentário: *Mestre Borel, a ancestralidade negra em Porto Alegre*.

[3] Documentário disponível em: https://youtu.be/4ALOkFldtQw
Realização: Banco de Imagens e Efeitos Visuais/BIEV e Teça Produções Artísticas e Culturais/Sapiê Produtora Audiovisual. Produção: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social Laboratório de Antropologia Social/PPGAS/IFCH/UFRGS. Apoio: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior/CAPES, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico/CNPq, Fundação de Amparo à Pesquisa no Rio Grande do Sul/FAPERGS. Direção: Ana Luiza Carvalho da Rocha, Cornelia Eckert; Roteiro: Pedro da Rocha Paim, Ana Luiza Carvalho da Rocha; Animações: Felipe Rodrigues; Duração: 44:20; Ano: 2022.

[4] Um software livre pelo Laboratório de Inteligência de Redes da Universidade de Brasília, com apoio da Universidade Federal de Goiás, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia e do Instituto Brasileiro de Museus. E serve para a criação e gestão de acervos digitais. https://tainacan.org/

[5] https://www.ufrgs.br/biev/

A crônica videográfica se fundamenta na análise dos registros temporais dos processos de retificação do Arroio Dilúvio e da construção da Avenida Ipiranga, eventos que resultaram no desaparecimento da Ilhota e em uma drástica transformação na paisagem urbana de Porto Alegre. Estas intervenções urbanísticas se somam aos projetos de remoção da população negra de determinados espaços da capital gaúcha, como é o caso do Projeto Renascença[6], que se aplicou à região mencionada e transferiu os habitantes da Ilhota para o bairro da Restinga. No entanto, apesar das tentativas de apagar a presença da população negra da memória coletiva da cidade, a Ilhota, assim como outros territórios emblemáticos, permanece viva na memória da cidade e de seus antigos moradores.

A ideia é que esse material possa atuar como uma forma de contrapor essas narrativas de apagamento e evidenciar os conflitos socioambientais e raciais presentes em Porto Alegre ao longo do tempo. Para realizar essa ação de resgate da memória da cidade, nesse contexto, traremos partes desses depoimentos e dados de algumas de suas transformações urbanas, para falar sobre os personagens presentes nas imagens, sob o olhar da Antropologia Urbana e da Antropologia Visual. Além de utilizar, como referencial teórico, a etnografia da duração, proposta por Eckert e Rocha (2013), a fim de dar visibilidade a essas narrativas que seguem reverberando nos espaços da cidade.

A crônica videográfica foi desenvolvida para integrar o documentário etnográfico *Porto Alegre, 250 anos: memórias do trabalho*. O documentário, desde a sua concepção até a sua finalização, teve uma dupla intencionalidade. Primeiramente, a de reapresentar as memórias do trabalho na cidade de Porto Alegre e de seus habitantes, em especial as populações negras, perseguindo os seus rastros e vestígios presentes nos antigos registros fotográficos que retratam a cidade de um outro tempo. A outra intenção do documentário foi a de utilizar e dar visibilidade às fotografias, pinturas, documentos audiovisuais, desenhos e sons de acervo de pesquisas realizadas, em contextos etnográficos, pela equipe do BIEV, em seus mais de 25 anos de atividade.

[6] O Projeto Renascença, executado pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre entre os anos de 1975 e 1979, teve como objetivo promover a reurbanização e revitalização da região central da cidade. Dentre as intervenções programadas pelo Projeto Renascença constava a reurbanização da "Ilhota", uma área de ocupação negra situada às margens do arroio Dilúvio, dentro dos limites do Bairro Cidade Baixa. Como consequência da intervenção do Projeto Renascença, ocorreu a transformação física e social da área, com remoção dos antigos moradores para outros bairros periféricos da cidade, como por exemplo para a Restinga, no extremo sul de Porto Alegre.

Desenvolvimento, da crônica videográfica

Em termos dos aspectos técnicos, conceituais e metodológicos, as imagens utilizadas para a construção da crônica foram reunidas a partir de buscas realizadas em acervos de museus, tais como, o Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo; o Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa; o Memorial do Legislativo do RS; e o próprio acervo do BIEV. Após a coleta das fotografias, elas foram categorizadas, classificadas e arranjadas em forma de coleções etnográficas e a escolha das imagens que integrariam a narrativa visual se deu através do método de convergência (Eckert & Rocha, 2013) a essas coleções, tendo como base a fala de Mestre Borel, relatando os deslocamentos da população, em sua grande maioria negra, pela cidade até a antiga Ilhota, sendo que por vezes este deslocamento era realizado pelos riachos que existiam na região.

> Ela vinha até a Azenha, da Azenha pra lá tinha outro nome. Nós íamos até a Rua Santana e tinha outro nome. Que quando sai ali da Rua Marcílio Dias tem até uma curvinha. Até a Rua São João. Aquele pedacinho de rua vinha só até a Azenha, que era de chão batido e tal. No que atravessa a rua, ela continuava até a Rua Santana, chamava-se Rua São Suci, onde é o Ernesto Dorneles, o hospital, tudo era fundo do lixo. Não passava nada ali. Morou ali a Joana, aquele que fazia o carnaval, morou ali as famílias deles ali e nós morávamos ali também. No número 107, onde eu vi o grande Zepelim, pela primeira e única vez, em 1932 ou 1933. Passou ali bem baixinho, e a gente não sabia que "charuto" era aquele. A única rua que tinha ali que passava era justamente a travessinha São João, que agora sai ali no hospital do coração ali né. Aquilo ali era banhado, tinha aqueles portugueses. Pra ir, por exemplo, para o Partenon, você vinha direto pela João Pessoa, aqui ali também era um riacho que passava ali e ia ligar lá embaixo na Ilhota. (Fala do Mestre Borel presente no documentário etnográfico Porto Alegre, 250 anos: memórias do trabalho. Eckert & Rocha. 2023)

Logo, itinerários urbanos, deslocamentos e rios, foram algumas das categorias e palavras-chave utilizadas para o arranjo das imagens em coleções etnográficas. Desse modo, a convergência, tanto das categorias, quanto das palavras-chave, apontou as possíveis imagens que poderiam se conformar em uma crônica videográfica que desse conta do relato narrado pelo Mestre Borel.

A aplicação do conceito de coleções etnográficas e do método de convergência, foi utilizada conforme proposto pelas professoras Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert[7] (coordenadoras do BIEV), como modo de se realizar um estudo a partir de imagens. Segundo elas "não se pode enfrentar esse desafio senão com novos

[7] Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert (2013), apresentam as coleções etnográficas e o método de convergência, como procedimentos de pesquisa para a realização da etnografia da duração, metodologia desenvolvida para investigações antropológicas das e nas sociedades complexas.

experimentos de pesquisa, capazes de provocar novas indagações epistemológicas para se compreender o hibridismo das formas que configuram os fenômenos culturais das grandes cidades" (Eckert & Rocha, 2013:199).

As autoras colocam que as coleções etnográficas partem do estruturalismo figurativo, de Gilbert Durand (2012), que é decorrente dos seus estudos sobre as estruturas antropológicas do imaginário, onde a interpretação das formas decorre da associação entre o devaneio e a matéria que se dá a ver, tornando-se assim potência interpretativa da própria imagem. Assim, as formas retratadas nas imagens desempenham um papel menor na sua classificação.

Já para o método de convergência, as autoras recuperam, a partir do que é apontado por Bergson (1990), a complexidade da construção real e das relações entre matéria e memória, ao questionar como um conjunto de imagens diversas, oriundas de diversas ordens distintas e heterogêneas, poderiam convergir em um sentido entre elas. Além disso, poderiam convergir para o conhecimento de fatos similares entre si. Segundo Eckert e Rocha (2013: 56), imagens distintas e heterogêneas, ainda que não possam fornecer o conhecimento suficiente sobre um determinado fenômeno, podem trazer à tona uma consciência em direção deste conhecimento. Logo, quanto mais imagens reunidas, maior a probabilidade de elas apontarem a uma direção que intua um conhecimento. As imagens reunidas em conjuntos podem conduzir a certos conhecimentos sobre o mundo.

Porém, não se trata de uma convergência por analogia funcional que uniria a materialidade das imagens. O método de convergência é acrescido de preocupações do estruturalismo figurativo tomado como referência para a convergência das imagens. A organização delas em núcleos semânticos organizadores de sentido converge para o arranjo em constelações, nas quais cada fotografia possa brilhar sozinha, como uma estrela e, ao mesmo tempo, fazer parte de um conjunto maior, uma constelação. As imagens possuem um caráter que age como princípio organizacional, onde os gestos, as pulsões e a matéria do ambiente depositam a imaginação criadora.

> Ao trabalhar com coleções etnográficas de imagens presentes e passadas, estamos operando com uma convergência de imagens da quais a imaginação criadora do antropólogo participa intensamente em seu processo de produção de imagens como forma de narrar a cidade, dando a ela um continuum de consciência a si e a todos os outros nelas representados. Portanto, torna-se importante pensar a pesquisa com coleções etnográficas como integrantes da investigação de uma etnografia da duração no âmbito dos estudos das práticas culturais no mundo contemporâneo e dos seus fluxos espaços-temporais. (Eckert & Rocha, 2013: 60)

O isomorfismo das imagens pode polarizar elas em categorias estabelecidas pela imaginação criadora do pesquisador no sentido de suas formas, logo a convergência se dá em todos os núcleos de significados, preestabelecidos. Em função da multiplicidade de informações contidas nas imagens, as coleções são construídas a partir do processo de montagem e desmontagem seguindo os fluxos de sentido e as categorias preestabelecidas pelo pesquisador. Isso se dá no esforço de compreender o semantismo presente nas formas e nos múltiplos tempos contidos nas imagens.

Assim, a analogia dos conteúdos retratados nas imagens desempenha um papel menor na sua classificação. Não se trata, portanto, de uma convergência por analogia funcional que uniria a materialidade das imagens Segundo Eckert e Rocha (2013), imagens distintas e heterogêneas, ainda que não possam fornecer o conhecimento suficiente sobre um determinado fenômeno social, no caso as transformações urbanas ocorridas nas últimas décadas de Porto Alegre, podem trazer à tona uma consciência em direção a certos conhecimentos sobre o mundo cósmico e social nas quais foram geradas.

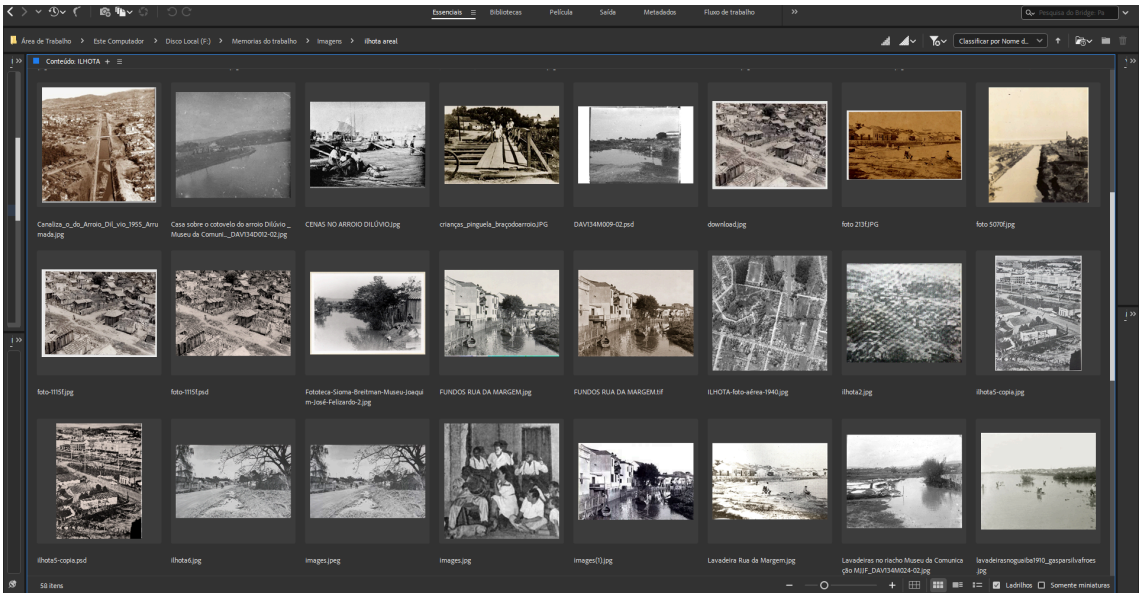
Durante esse processo, ocorreu também a necessidade do uso de fotografias para a realização de transições de passagens de tempo entre as crônicas visuais e sonoras do documentário. Dessa forma, surgiu a criação de crônicas videográficas com a utilização destes materiais. As crônicas que resultaram desse processo foram realizadas para servirem de elemento de ligação entre narrativas das memórias do trabalho. Mas elas mesmas se configuraram como narrativas imagéticas dentro do documentário. Para tanto, foi necessária uma pesquisa a fim de recolher imagens, tanto fotografias quanto aquarelas que representassem lugares e gestos relacionados ao trabalho na cidade de Porto Alegre.

A partir da coleta das fotografias e iconografias, foram arranjadas novas coleções etnográficas, como a coleção da região da antiga ilhota (Figura 1), que na época era um local periférico da cidade onde, em sua grande maioria, habitavam negros. Como mostra o mapa, o território, ainda que demarcado e isolado pelo riacho, era localizado nas proximidades do Areal da Baronesa - território negro de grande amplitude, que atualmente, após remoções e perda de espaços, resultou no Quilombo do Areal. Para essa coleção, foram utilizadas imagens tanto das habitações, como dos seus moradores. No início do século XX não eram muitas as representações dos habitantes

negros de Porto Alegre, quando raro apareciam nas imagens quase sempre ocupando um lugar de trabalhador.

Uma outra coleção com imagens relacionadas a região central da cidade, fotografias do Mercado Público, seu entorno e do porto, em diversos períodos de tempos, um espaço singular para a identidade urbana local uma vez que foi palco de enraizamento de diversas práticas sociais (Certeau, 1996), em especial das formas de trabalho da população negra na área central, homens, mulheres crianças que atuavam no embarque, desembarque e transporte das mercadorias. E, por fim, uma coleção com imagens relacionadas às obras viárias de retificação do Arroio Dilúvio, que transformaram drasticamente a paisagem da cidade, resultando na criação da Avenida Ipiranga e no "apagamento" da Ilhota em Porto Alegre.

Figura 1: Captura de tela do software Adobe Bridge com a coleção criada com imagens da antiga Ilhota.



Fonte: Felipe Rodrigues, 2024.

A partir da categorização e a utilização de palavras chaves nessas novas coleções etnográficas, foi possível a aplicação do método de convergência, o que possibilitou a visualização de uma correlação entre essas imagens, pois mesmo elas estando em coleções distintas, acabam por convergir, seja pela apregoação de palavras-chave, tal como a data, o local, o tipo de trabalho, ou por outros aspectos presentes na representação da imagem, como edificações, trabalho ou trabalhadores.

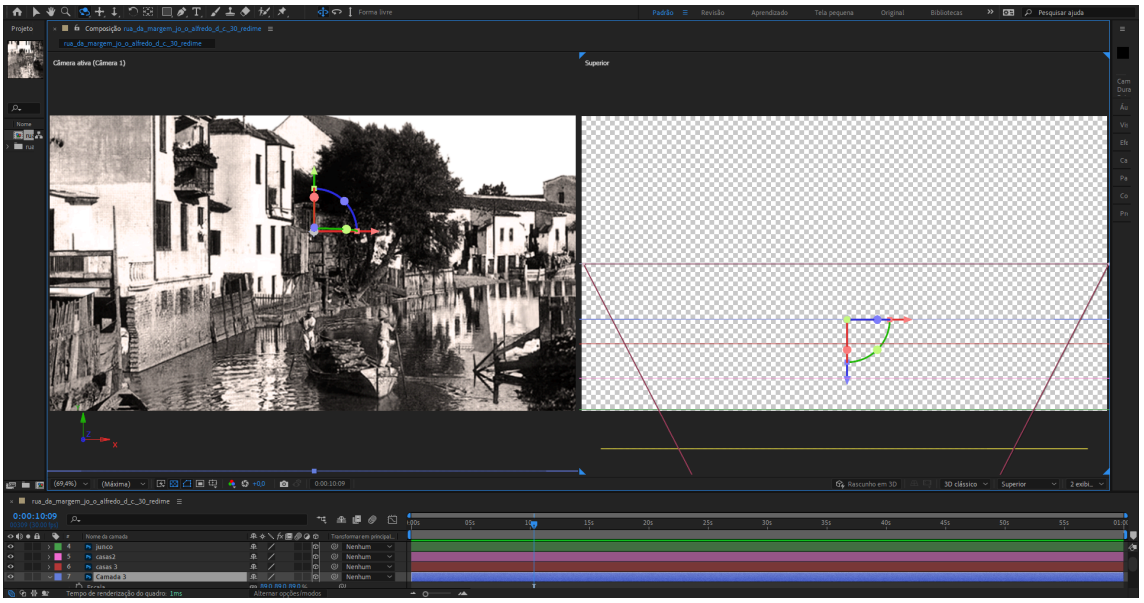
Para a construção das crônicas videográficas, tendo em vista que elas seriam criadas a partir de imagens estáticas, fotografias, foi necessária a realização de dois

processos de roteirização. O primeiro, pensando em quais imagens seriam usadas e como essas imagens se ligariam umas nas outras, a fim de dar a ideia de movimento e uma rítmica na transição entre elas. O segundo processo de roteirização se deu em relação às animações no interior de cada uma das imagens, através da utilização de paralaxes.

Paralaxe, que conceitualmente é definido como um aparente deslocamento do objeto observado, causado pela mudança de posicionamento do observador, para a produção audiovisual consiste em uma técnica para a animação de elementos no interior de uma imagem estática. A partir de um processo de edição de imagem, os elementos presentes na representação são separados em planos[8], e utilizando um software de edição de vídeo, no caso o *Adobe After Effects*, é possível a emulação de uma câmera virtual (Figura 2). Desse modo, os elementos, que foram separados em planos, são dispostos em distâncias distintas em relação a câmera virtual, o que proporciona o deslocamento dos elementos no interior da imagem com a mudança de posicionamento da câmera virtual.

[8] Arlindo Machado (1984: 64), ao falar sobre o ponto de fuga e a perspectiva nas pinturas renascentistas, aponta que existe uma hierarquia de proporções entre as distâncias relativas dos objetos tridimensionais dispostos no espaço, a qual deveria ser representada quando este espaço fosse projetado em um plano bidimensional. Logo, objetos ficariam dispostos em planos, sendo os do primeiro plano maiores, proporcionalmente às suas distâncias relativas, aos objetos dos demais planos, dispostos mais ao fundo da cena, dando a ideia de profundidade a imagem criada. O que posteriormente foi adotado pela fotografia "É sabido que, no seu uso convencional a fotografia é sempre invocada para simular uma continuidade absoluta do espaço, desde o primeiro plano da cena até o ponto de fuga, ou seja, para permitir uma projeção integral do espaço codificado pela perspectiva. (1894: 116).

Figura 2: Captura de tela do software *Adobe After Effects*. A esquerda a fotografia com os elementos separados em planos; e a direita os planos, representados pelas linhas com cores, dispostos em distâncias distintas em relação a câmera emulada.



Fonte: Felipe Rodrigues, 2024.

Através da emulação da câmera virtual foi possível a construção das crônicas a partir de imagens estáticas, pois o movimento entre as imagens se deu pelo deslocamento da câmera virtual ligando as fotografias, como se cada uma delas fosse uma cena distinta. As transições foram feitas através de movimentos panorâmicos, como por exemplo movendo a câmera virtual da esquerda para a direita, perpassando uma imagem em busca da próxima, e como cada imagem já estava com os seus planos separados, este movimento panorâmico ao mesmo tempo dava dinâmica entre uma imagem e a outra, e ia movimentando os elementos no interior de cada imagem ao gerar a paralaxe pela mudança de perspectiva.

Assim, a partir das imagens reunidas em coleções e com base nas mudanças de perspectiva, através de simulações de pontos de vista e de movimentos de câmera, esse procedimento tem nos permitido, através do estudo da duração, com momentos retidos pelos diferentes instantes dos registros fotográficos, dar visibilidade à presença da população negra na cidade ao longo dos anos. Tudo isso ocorre contrapondo os apagamentos de memórias da presença e do trabalho das populações negras em Porto Alegre ao longo dos processos de transformações urbanas ocorridas na cidade (Bachelard, 1997).

Narrativa da crônica videográfica

A referida crônica videográfica, como dito anteriormente, faz parte do documentário etnográfico *Porto Alegre, 250 anos: memórias do trabalho*, e foi roteirizada tendo por base, especialmente, o trajeto do trabalho negro. O registro da fala de Walter Calixto Ferreira, ou Mestre Borel (Figura 3), foi originalmente captado para o documentário *Mestre Borel, a ancestralidade negra em Porto Alegre*[9], 2010, que narra com detalhes seus deslocamentos pela cidade de Porto Alegre e a presença das populações negras na área central da cidade. De personalidade forte, Borel é um dos nomes marcantes do batuque gaúcho, mas também foi pesquisador, conhecedor e entusiasta da cultura negra ou afro brasileira, como o samba, o carnaval e o teatro, autor do livro *Agô-iê, vamos falar de Orishás?* Além disso, era um grande contador da sua própria história, e, consequentemente, da história da cidade de Porto Alegre. Era considerado "o mais velho e antigo Alabe que se tem notícias"[10]. Nascido em 1924, na cidade de Rio Grande, teria vindo para a capital gaúcha em 1925[11].

A crônica apresentada aqui se dedica a visibilizar o trabalho e os itinerários da população negra, desde o território da antiga Ilhota até o Mercado Público, por água, utilizando os riachos da região como vias para se deslocarem pela cidade. E, de certa forma, como os processos de transformação urbana, ao longo do tempo, acabaram promovendo o apagamento dessas práticas, tanto de trabalho quanto de deslocamento, e desses territórios da cidade.

A crônica inicia com uma cena composta pela junção de duas fotografias. Uma, do final do Século XIX, intitulada “Ex-escravos que trabalhavam como vendedores ambulantes em Porto Alegre”, pertencente ao acervo do Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo, tendo como provável autor Virgilio Calegari. E uma outra fotografia datando do início do século XX, onde aparece, em primeiro plano, um menino negro em

[9] https://youtu.be/L4ZenoSR9kQ?si=jJzVGk99mzWgBlJP
[10] https://cultura.rs.gov.br/comunidade-negra-gaucha-perde-seu-mestre
[11] https://projetobercodobatuquers.wordpress.com/pesquisa/sobre-borel/

frente ao Mercado Público, pertencente ao acervo do BIEV e com autoria desconhecida (Figura 4). A ideia de inserir os vendedores, junto ao menino em frente ao Mercado Público, foi uma tentativa de recolocar esses trabalhadores no seu local de trabalho. Há poucos registros, de forma posada, desses trabalhadores no Mercado Público, lugar onde eles, como descrito na legenda, vendiam e ambulavam.

Figura 4: A esquerda, fotografia intitulada: Ex-escravos que trabalhavam como vendedores ambulantes em Porto Alegre", Acervo do Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo, autor Virgilio Calegari, final do Século XIX; E, a direita, fotografia do Acervo do BIEV, início do século XX.

Fonte: autor desconhecido.

A maioria das fotografias remanescentes do passado são de imagens mais panorâmicas, mais preocupadas em retratar a arquitetura dos prédios da cidade do que seus habitantes. Porém, mesmo assim, algumas das imagens acabam por carregar em sua representação rastros e pistas do cotidiano de outrora. Como a sequência de imagens que dá continuidade a crônica visual, perpassando pela fachada do Mercado Público até chegar na antiga Doca das Frutas, por onde chegavam muitas mercadorias que seriam comercializadas em Porto Alegre (Figura 5). Hoje, esse espaço onde ficava localizada a doca das frutas, curiosamente, é destinado a bancas de venda de frutas. Nessas fotografias sobre o Mercado Público é possível observar as práticas que ocorriam nesse espaço (Certeau, 1996). Práticas ligadas às formas de trabalho.

Figura 5: Fotografia da Doca das Frutas, Museu Joaquim Felizardo.

Fonte: Virgilio Caligari, década de 1880.

Nas imagens que aparecem na sequência da crônica é possível observar a presença de pequenas embarcações no trapiche e muitas carroças em sua volta. Muito provavelmente para a realização do descarregamento e distribuição das mercadorias que chegavam na cidade. Nas imagens ainda é possível a observação de muitos homens, mulheres e algumas poucas crianças, quase todas negras, que estavam ali realizando práticas de trabalho. Dos registros sobre o passado, que sobreviveram ao tempo, é quase sempre assim que os negros aparecem nas fotografias do passado, trabalhando. Charles Monteiro (2008) ressalta que:

> As camadas populares aparecem representadas em sua relação com o trabalho (aguadeiro, acendedores de lampião, vendedores de bilhetes), em alto nível de tipificação. Ou seja, trata-se da representação de uma atividade profissional e não de um indivíduo em particular que tenha sido retratado, embora o mesmo pudesse ser dito das fotografias de mulheres da elite, que aparecem como "Senhoras da alta aristocracia" e "Jovem pronto para o passeio". Porém, nesses casos, os significados sociais construídos são de distinção e prestígio. (Monteiro, 2008: 159)

É possível problematizar o porquê de certas fotografias resistirem ao tempo, conservando em suas retratações fragmentos de memória do passado, enquanto outras pereceram, levando consigo os resquícios de memória que elas continham. Cabe ressaltar que grande parte das fotografias antigas foram preservadas por que foram publicadas em livros ou álbuns sobre a cidade. Estes livros ou álbuns passaram por

processos de edição, logo uma seleção motivada. Ulpiano de Meneses (2005) apresenta os domínios do visual, do visível e da visão que podem ajudar a elucidar como se deu o processo de seleção e do uso das imagens que fizeram parte de livros e álbuns de fotografia.

O domínio do visual demonstraria os sistemas de comunicação e os suportes sociais de produção, circulação e consumo dos produtos visuais, neste caso diz respeito a quem contratou e financiou a produção das fotografias e dos livros e álbuns, qual seria o intuito de tais publicações. Publicações como, por exemplo, o álbum *Pôrto Alegre: Biografia Duma Cidade. Monumento do Passado. Documento do Presente. Guia do Futuro*[12], que teve o propósito servir de propaganda à administração de José Loureiro da Silva, então Prefeito de Porto Alegre. O álbum é composto por fotografias encomendadas para retratar as transformações urbanas e a modernização da cidade.

O domínio do visível (e do invisível) trazendo à tona a esfera de poder e controle social, podendo ser utilizado para explicar, de certa forma, os processos de apagamento, sociais e espaciais, infligidos à memória da cidade, quer seja pela falta, ou não preservação de registros e narrativas, quer seja pela exaltação e criação de um ideário construído sobre a cidade a partir de sua "reapresentação[13]" em imagens.

> A propagação das imagens fotográficas reunidas nos álbuns dos Irmãos Ferrari e, posteriormente, de Virgilio Calegari contribuíram para a divulgação de um imaginário urbano calcado na visualidade fotográfica, abrindo as portas para imagens apologéticas do ideário urbano moderno, amplamente disseminado no momento em que Porto Alegre passava a viver transformações mais profundas do seu desenho urbano, a partir da década de 1920 (Possamai, 2005:.94).

E, por fim, o domínio da visão apresentando o instrumento técnico da observação e seus papéis, modelos e modalidades do olhar em uma época. O contexto social da produção, tanto das fotografias, quanto dos livros ou álbuns onde essas imagens seriam publicadas. E justamente em relação a este ponto que Charles Monteiro (2008) traz uma problematização sobre as imagens escolhidas para ilustrar os livros e álbuns de fotografias sobre a cidade de Porto Alegre. Monteiro ao analisar o conteúdo de tais publicações, ressalta as ausências presentes nas imagens escolhidas para representar, ou construir, memórias sobre a cidade.

> O que está ausente dessa representação é a desigualdade social, que ia se aprofundando entre as classes sociais, e a especialização do espaço urbano,

[12] Lançado em comemoração ao bicentenário de Porto Alegre e publicado em 1940.

[13] Reapresentação, pois como salienta Sandra Pesavento, "a representação não é uma cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele" (2003: 40), no caso, uma reapresentação do que está retratado na imagem fotográfica.

> com a segregação das camadas populares para a periferia da cidade, onde surgiam vilas de casas sem a mínima infraestrutura. Houve uma perda de soberania da sociedade civil no processo de construção e gestão do espaço público urbano, frente a ação de um governo municipal autoritário – nomeado pelo interventor federal – e ao crescimento da especulação imobiliária de investidores privados que monopolizavam o mercado de terras e o setor de construção cível (Monteiro, 2008: 167).

Seguindo pela crônica visual, saímos do Mercado Público e vamos para uma imagem da Ponte de Pedra[14], hoje cartão postal da cidade de Porto Alegre, mas que no passado era uma das formas de ligação da Ilhota com a Região Central da cidade. A Ponte de Pedra cruzava por sobre um braço do Arroio Dilúvio, que se bifurcava formando o território da Ilhota. Importante ressaltar nas imagens da narrativa a presença de pequenas embarcações a remo. As águas do Arroio Dilúvio ao mesmo que circunscreviam o território da Ilhota (Figura 6), como uma barreira, serviam também de caminhos, eram vias para os deslocamentos da população que habitava ali.

> A minha mãe, o meu pai, moramos todo mundo ali. Se criamos ali. Nós éramos do Areal da Baronesa, veja bem né. E dali a gente... Por que é um círculo, sabe? A gente ia lá na Ilhota, no Areal, mas esse núcleo de negros sabe, essa senzala, abrangia tudo isso. Pegava a Ilhota todinha, o Areal da Baronesa todinha, a Cidade Baixa toda, até a Borges, porque dali pra lá era zona de meretrício. E era riacho também, dali não passava nada. (Fala do Mestre Borel presente no documentário etnográfico Porto Alegre, 250 anos: memórias do trabalho. Eckert & Rocha. 2023).

[14] Originalmente construída em madeira, sendo substituída pela construção em pedra no ano de 1854.

Figura 6: Fotografia dos fundos Rua da Margem (atual Rua João Alfredo) na antiga Ilhota. Acervo BIEV

Fonte: autor desconhecido, década de 1940.

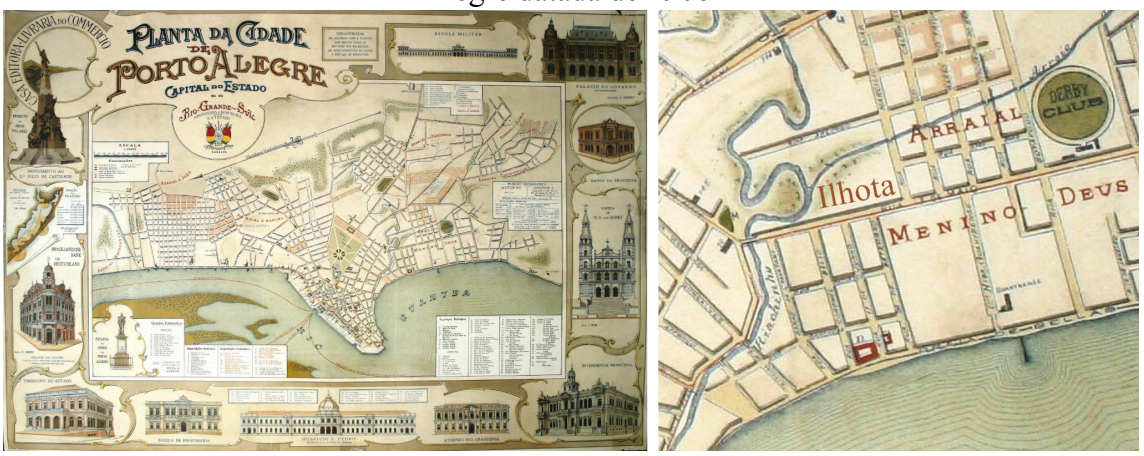
Ilhota e Areal da Baronesa, territórios negros da cidade de Porto Alegre

A Ilhota (Figura 7) pode ser pensada como um território mítico, pois, mesmo após o seu apagamento físico da cidade, o território segue presente nas memórias e narrativas de seus antigos moradores. Michel Maffesoli aponta as relações interindividuais que ligam os indivíduos a um território partilhado, "estas são as pequenas histórias do dia-a-dia: *tempo que se cristaliza em espaço*" (1998: 169). O território da antiga Ilhota é constitutivo da memória da cidade de Porto Alegre. Foi morada de camadas populares, em sua grande maioria população negra, e ali floresceram muitos movimentos culturais, ligados às religiões de matriz africana e ao carnaval, que seguem reverberando ainda hoje na memória da cidade.

> Na verdade, o par território-mito, princípio organizador da cidade, é causa e efeito da difração de semelhante estrutura. Ou seja, tal como uma boneca gigante, a cidade contém em si outras entidades do mesmo gênero: bairros, grupos étnicos, corporações, tribos diversas que vão se organizar em torno de territórios (reais ou simbólicos) e de mitos comuns. Estas cidades helenísticas se apoiam essencialmente na polaridade dupla do cosmopolitismo e do enraizamento (o que não deixa de produzir a civilização específica que

> conhecemos). Isso quer dizer que a multiplicidade dos grupos, fortemente unidos por sentimentos comuns, irá estruturar uma memória coletiva que, na sua própria diversidade, é fundadora. Esses grupos podem ser de diversas ordens (étnicas, sociais), mas, estruturalmente, é a sua diversidade que assegura a unidade da cidade. (Maffesoli, 1998:.171)

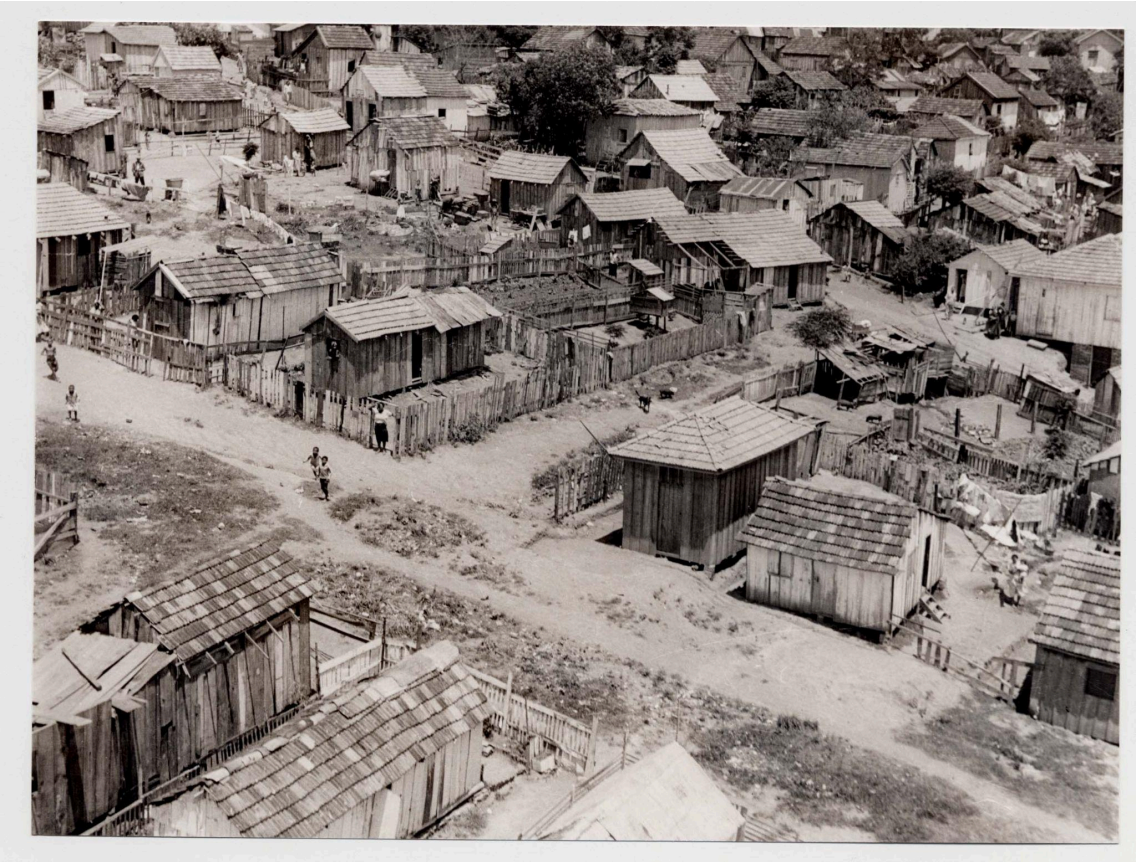
Figura 7: Detalhe ressaltando o território da Ilhota em uma Planta da Cidade de Porto Alegre datada de 1906



Fonte: A.A. Trebbi, 1906.

As casas simples (Figura 8), as ruas de terra e as comunidades que existiam na Ilhota foram removidas com as obras de retificação do Arroio Dilúvio e a construção da Avenida Ipiranga, que transformaram a cidade e impactaram na vida e no cotidiano de seus habitantes. Estes antigos moradores, através de seu enraizamento com o lugar, tornam-se os guardiões "não-conscientes" da memória desse lugar, servindo de ligação entre o tempo e este espaço que não existe mais na cidade. Maffesoli, ainda propõe, "podemos, então, dizer de maneira lapidar que o espaço é tempo concentrado. A história se abrevia em histórias vividas no dia-a-dia" (1998: 179). E esse tempo se concentra agora nas narrativas e nas memórias dos antigos habitantes da Ilhota.

Figura 8: Fotografia aérea das casas na Ilhota. Acervo do Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo



Fonte: autor desconhecido, década de 1950.

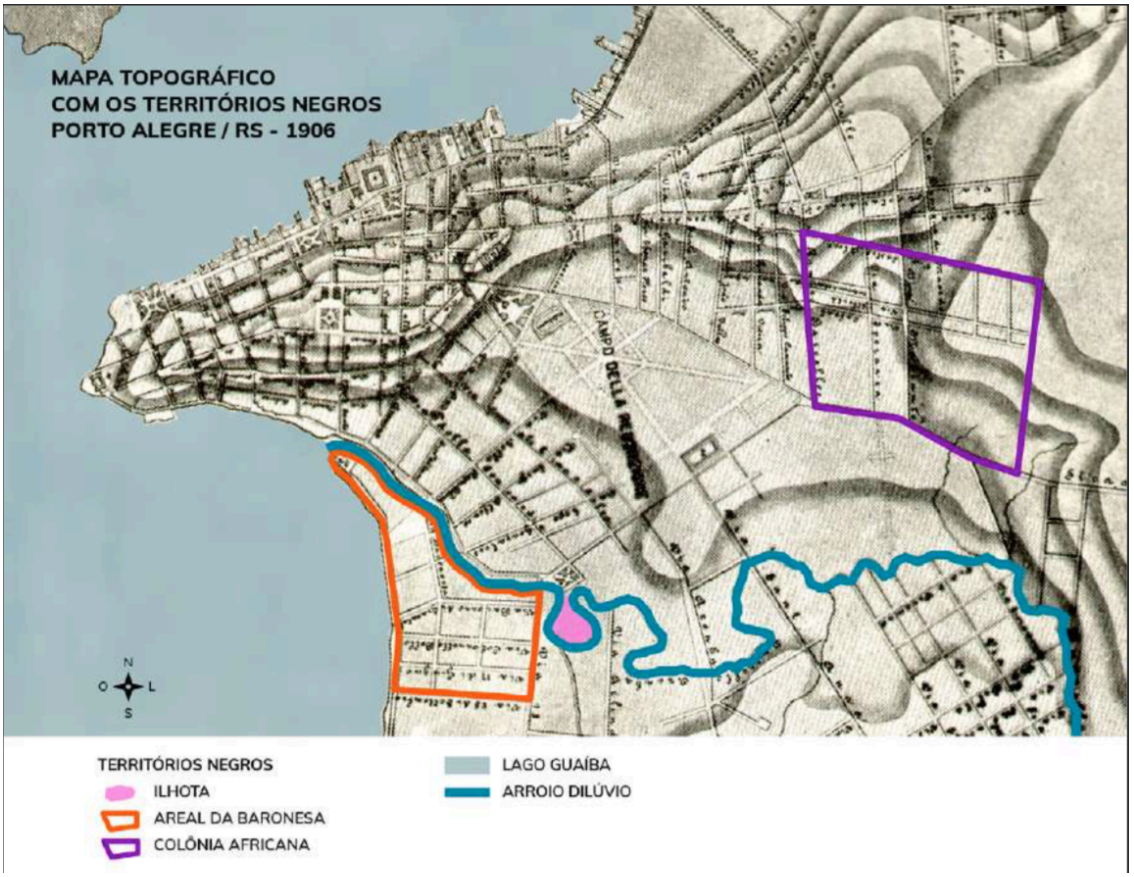
Borel, nos documentários já mencionados, *A Tradição do Bará do Mercado Público* (Rocha et al, 2008) e *Mestre Borel Ancestralidade Negra em Porto Alegre* (Rocha et al, 2010), além de falar sobre a questão do trabalho e dos deslocamentos, traz também a memória da cidade. Como aparece nas falas que deram origem à crônica videográfica, ele conta sobre a presença da população negra no centro histórico, local que, já durante o período da construção do viaduto da Avenida Borges de Medeiros, que aconteceu entre 1926 e 1932[15], era conhecido como cidade baixa e fazia parte do Areal da Baronesa, antigo território negro que, conforme demonstra Olavo Ramalho Marques (2006), foi reduzido exponencialmente em termos espaciais e é hoje um quilombo urbano, localizado no bairro Cidade Baixa. Areal e Ilhota eram comunidades vizinhas, divididas pelo Riacho (Figura 9). A Ilhota, como no depoimento de Borel:

> Porque aquilo ali é considerado o Areal da Baronesa não é, mas nós morávamos... no Pão dos Pobres, naquela zona do Pão dos Pobres... É, então, aquela parte do Areal da Baronesa, da Rua da Margem, que é João Alfredo,

[15]https://gauchazh.clicrbs.com.br/colunistas/leandro-staudt/noticia/2022/12/viaduto-otavio-rocha-morte-nas-explosoes-atraso-na-construcao-e-planejamento-para-ser-simbolo-de-porto-alegre-clawgxsxw001o0170d2n8nl3c.html

> não é? Cidade Baixa, para até o Pão dos Pobres ali, toda aquela zona praiana ali, aquilo tudo pertence à Ilhota [corrige], ao Areal da Baronesa. [...] O centro, o centro de Porto Alegre é esse, quer dizer, Porto Alegre, centro. Quando estavam fazendo a avenida Borges, eles tavam cavando aquele troço lá, naquela parte que já pegava da Borges pra lá, ali já era Areal da Baronesa.. já era Cidade Baixa, como eles chamavam. Na parte praia, né, do centro pra lá. Do centro pro bairro. Então João Alfredo, José do Patrocínio, que era a antiga Rua da Margem e a Rua da República. Essas ruazinhas todas que pegavam assim, então como é que era Porto Alegre [...] Descendo a avenida Borges, ali já é da Cidade Baixa, então aqui onde tem aquele cinema ali, cinema Capitólio [...] dali pra lá já tudo, já tudo era cidade baixa. Só ela vinha só até ali. [...] ela vinha até a Borges, da Cidade Baixa, aqui ela já entrava na João Alfredo, praia já não tinha mais, porque não tinha mais saída aqui. Então o escape era justamente pela João Alfredo. Então pela João Alfredo, a senhora vinha até a Rua da República. A Rua da República tinha uma ponte, um pontilhão de madeira que ligava o Pão dos Pobres, era a primeira rua, a Luiz Afonso. (Rocha, 2010)

Figura 9: Mapa topográfico, Porto Alegre / RS - 1906. Elaboração Daniele Vieira Machado (2021), Edição: Lara Ferreira. Mapa base: Mapa topográfico de Porto Alegre, 1906



Fonte: IFGRGS, 2005.

Essa fala nos coloca uma visão vívida de como era a ocupação da população negra na cidade de Porto Alegre nesse período, em especial na região do Centro Histórico (que era chamado de Cidade Baixa). E também demonstra a relevância dos territórios do Areal da Baronesa (Figura 10) e da Ilhota.

Figura 10: Vista do Areal da Baronesa. Obra: Porto Alegre, 1852. Obra de Herrmann Wendroth.

Fonte: Herrmann Wendroth, 1852.

À guisa de uma conclusão

Pode-se retificar um Arroio? Como conter as águas de um Dilúvio? Questões que emergem enquanto escrevemos este artigo Porto Alegre passa pela maior enchente de sua história[16], sendo que desde a histórica enchente de 1941 a capital do Estado do Rio Grande do Sul não sofria uma inundação tão grande. Muitas podem ser as causas para se explicar esses acontecimentos, porém o exercício de olhar para o passado, a partir da perspectiva de uma memória ambiental, pode ser uma maneira de entender os fenômenos climáticos que estão acontecendo. As cenas finais da crônica visual apresentam uma sequência de imagens aéreas, mais abertas e panorâmicas, que mostram o processo de transformação do território da antiga Ilhota, o que alterou drasticamente a paisagem da cidade como um todo.

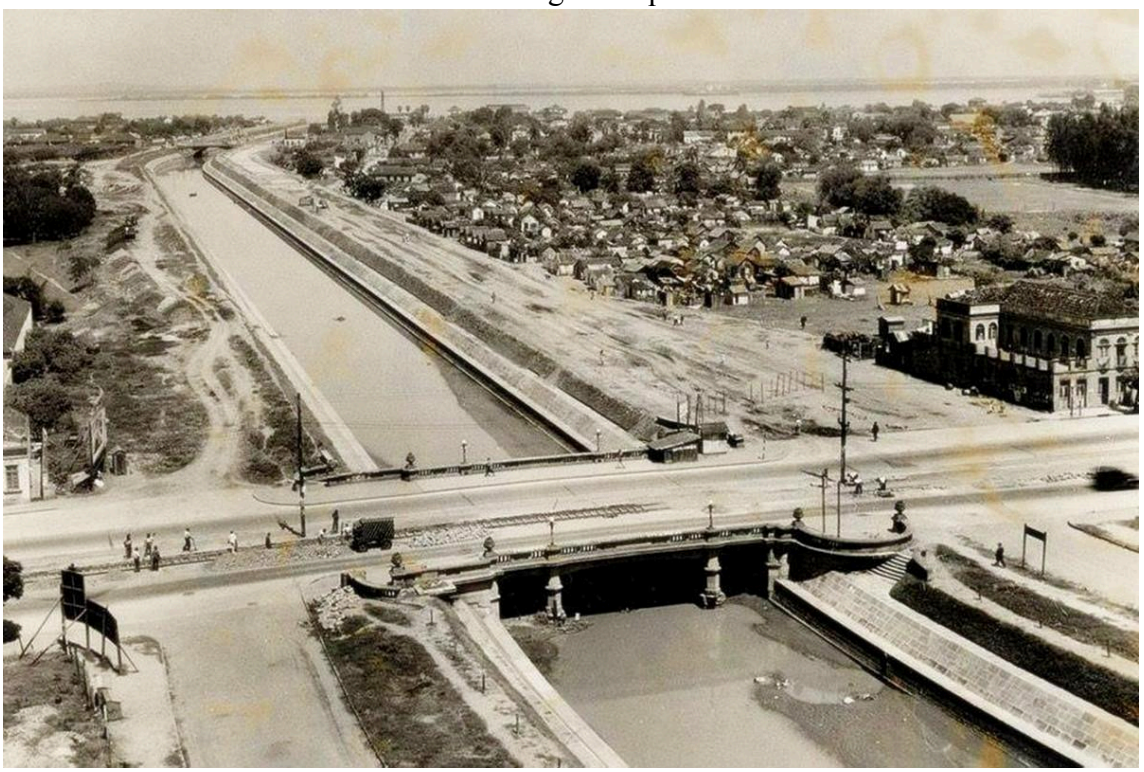
O Arroio Dilúvio, no final da primeira metade do século XX, foi canalizado, teve seu curso retificado numa série de obras que alteraram a sua foz e culminaram na construção da Avenida Ipiranga[17]. Essas medidas acabaram também por urbanizar,

[16] Inundações iniciadas no dia 02 de maio de 2024.

[17] O processo das obras pode ser melhor entendido através da visualização do projeto Habitantes do Arroio, realizado pelo BIEV/PPGAS/UFRGS e pelo Instituto Anthropos, no ano de 2010. Com direção de Ana Luiza Carvalho da Rocha e Rafael Devos. O projeto Habitantes do arroio apresenta coleções de vídeos de curta duração produzidos em 2009 e 2010, reunindo dados etnográficos, documentos de acervo e entrevistas realizadas pelos pesquisadores durante seus deslocamentos pela bacia do Arroio Dilúvio, em Porto Alegre – RS.

valorizar e transformar a paisagem da cidade (Figura 11). Por vezes, processos de transformação urbana acabam por se configurarem como processos de remoção e expulsão de comunidades de certas áreas, tal qual aconteceu com a antiga Ilhota, seus moradores foram removidos para assentamentos na Restinga, no extremo sul de Porto Alegre.

Figura 11: Fotografia das obras de retificação do Arroio Dilúvio. No canto superior direito algumas das casas que vieram a ser removidas por conta das obras. Acervo do Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo.



Fonte: autor desconhecido, década de 1950.

A crônica se encerra com uma imagem mostrando a alteração da foz do Arroio Dilúvio e do intenso processo de aterramento que a região sofreu (Figura 12). Terminar a narrativa com esta imagem foi no intuito de representar a tentativa de apagamento do território, das práticas e das memórias da Ilhota na cidade.

Figura 12: Captura de tela da última cena da crônica visual. Acervo do Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo

Fonte: autor desconhecido, década de 1950.

A "limpeza" e o avanço do aterro por sobre o Guaíba em uma tentativa de controlar e criar espaços na cidade. Porém sempre sobra algum rastro ou vestígio do passado para assombrar o presente. "A fantasmagoria é o correlato intencional da vivência", diz Benjamin (2009: 843) e Bachelard completa, "e toda realidade da lembrança se torna fantasmagórica" (1996: 235). Essas lembranças são evocadas pelos relatos dos antigos habitantes da antiga Ilhota. As memórias deles sobre o território mítico da ilhota, seus trajetos e suas práticas são convertidos em memória da coletividade urbana de Porto Alegre, bem como as águas do Guaíba, mesmo nas áreas que foram aterradas, seguirão servindo como memória ambiental de Porto Alegre.

> O que fez M. Halbwachs dizer que, no que se refere às suas cidades, casas ou apartamentos, os grupos "de algum modo esboçam sua forma no solo e reencontram suas lembranças coletivas no quadro espacial assim definido" [...] E, além disto, ilustra o que pretendo ressaltar, isto é, que a revalorização do espaço é correlativa à revalorização dos conjuntos mais restritos (grupos, "tribos"). A proximidade simbólica e espacial privilegia o cuidado de deixar seus rastros, quer dizer, de testemunhar sua perenidade. Esta é a verdadeira dimensão estética de tal ou qual inscrição espacial: servir de memória coletiva, servir à memória da coletividade que a elaborou. (Maffesoli, 1998: 190)

A narrativa da crônica visual como uma forma de manter presente a memória contra os apagamentos, tal qual o do território da Ilhota, na cidade. A utilização de imagens de acervo para a criação de narrativas que falem sobre a memória da cidade

não tem o propósito apenas de evocar o passado, através da duração as narrativas sobre as memórias têm a capacidade de reverberar no presente e seguir vibrando em direção ao futuro da cidade. A vinheta reapresenta, não apenas os processos de transformação, segregação e remoção de populações da região Central da cidade, a vinheta ressalta, de certo modo, o rearranjo dos habitantes e a resiliência nas formas de habitar e trabalhar em Porto Alegre.

As crônicas videofotográficas produzidas se tornam um importante tratamento documental de um acervo documental sobre a cidade de Porto Alegre. E as crônicas videográficas fazem parte de uma proposta de difusão e divulgação de pesquisas etnográficas produzidas no interior de instituições públicas de ensino e pesquisa, no caso do BIEV, parte integrante do Laboratório de Antropologia Social, junto ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da UFRGS. Ressaltando que as coleções foram arranjadas no processo de desenvolvimento de teses, dissertações, trabalhos de conclusão de curso e demais pesquisas etnográficas.

Para colaborar com o artigo e acrescentar na reflexão sobre o território negro da Ilhota, bem como a narrativa que orientou a criação do roteiro da crônica, Mestre Borel, foram incluídas figuras que não fizeram parte do projeto inicial.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. 2a ed. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2009.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano*. 3. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro, Editora Vozes, 1998.

DURAND, Gaston. *As estruturas antropológicas do imaginário*: introdução à arquetipologia geral. 4ªed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana. L. C. *Etnografia da Duração*: antropologias das memórias coletivas nas coleções etnográficas. 1. ed. Porto Alegre, Marcavisual, 2013a.

ECKERT, Cornelia.; ROCHA, Ana. L. C. *Etnografia de rua*: estudos de antropologia urbana. Porto Alegre, Ed. UFRGS, 2013b.

ECKERT, Cornelia.; ROCHA, Ana. L. C. *Porto Alegre*, 250 anos; memórias do trabalho. 2023. Filme.

MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Espetacular*: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MARQUES, Olavo Ramalho. *Entre a Avenida Luís Guaranha e o Quilombo do Areal*: estudo etnográfico sobre memória, sociabilidade e territorialidade negra em Porto Alegre/RS. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Rumo a uma história visual. In: *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. 1a ed. Santa Catarina: EDUSC, 2005.

MONTEIRO, Charles. Construindo a história da cidade através de imagens. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy SANTOS, Nádia Maria Weber (Ed.). *Narrativas, Imagens e Práticas Sociais*: percursos em História Cultural. Porto Alegre, RS: Asterisco, 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

POSSAMAI, Zita. Rosane. *Cidade Fotografada*: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos – Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930. 2005. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós Graduação em História. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2005.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas, SP Papirus, 1995.

VIEIRA, Daniele Machado. *Territórios negros em Porto Alegre*: RS (1800-1970): geografia histórica da presença negra no espaço urbano. Belo Horizonte: ANPUR, 2021.

Notas etnográficas sobre fotografias de família e suas ferramentas decoloniais contra o "Tempo”

Ethnographic notes on family photographs and their decolonial tools against "Time"

Kennedy Valério
Universidade Federal de São Paulo -UNIFESP
São Paulo, Brasil.
k.valerio@unifesp.br
https://orcid.org/0009-0007-7559-9555.

Recebido em: 14 de janeiro de 2025
Aceito em: 04 de abril de 2024

Resumo:

O presente artigo propõe discutir como álbuns fotográficos de uma família preta, interiorana e pobre podem desvelar memórias, vivências e poéticas que perpassam as relações sociais desta família. Trata-se de uma pesquisa que é construída numa relação em que as fotografias de família e meus interlocutores, as *guardiãs* dessas imagens, são minhas parentes-interlocutoras, ou seja, numa relação de interlocução marcada pelo parentesco. Dessa maneira, nos propomos à reflexão que parte dos apontamentos de Johannes Fabian (1983) sobre o Tempo e o lugar do Outro na pesquisa etnográfica. Para tanto, nossa discussão segue numa perspectiva antropológica que se atenta às relações entre pessoas pretas e as memórias construídas a partir de seus álbuns fotográficos. Outrossim, é nosso objetivo contribuir de maneira teórico-metodológica para a discussão sobre a noção de temporalidade e outridade, a partir das imagens e de uma relação etnográfica em que o pesquisador é um de dentro.
Palavras-Chave: Fotografia; Família; Tempo; Álbum de família; Decolonialidade.

Abstract:

This debate article proposes how photo albums of a poor, rural, black family can reveal memories, experiences, and poetics that permeate the social relations of this family. This is a research study that is constructed in a relationship in which the family photographs and my interlocutors, the custodians of these images, are my relatives-interlocutors, that is, in a relationship of interlocution marked by kinship. In this way, we propose a reflection that starts from Johannes Fabian's (1983) notes on Time and the place of the Other in ethnographic research. To this end, our discussion follows an anthropological perspective that pays attention to the relationships between black people and the memories constructed from their photo albums. Furthermore, our objective is to contribute theoretically and methodologically to the discussion on the notion of temporality and otherness, based on the images and an ethnographic relationship in which the researcher is an insider.

Keywords: Photography; Family; Time; Family album; Decoloniality.

INTRODUÇÃO[1]

Negros têm um péssimo hábito: morrem cedo e não deixam memórias.

Oswaldo de Camargo

Como se, da imagem cinza, elevara-se uma voz: "não vês que ardo?".

Georges Didi-Huberman

Figura 1: Retrato de Olga e Estella, fazendo pose com a babá. Fotógrafo não identificado. Brasil, c. 1890, coleção G. Ermakoff (Rio de Janeiro).

Fonte: Fotógrafo não identificado, 1980

[1] Este artigo que ora apresento é um desdobramento de minha participação na 34º RBA, no GT 006: "Antropologia audiovisual com fotografias e filmes: da película ao digital", sob coordenação dos professores Dr. Alexander Nakaóka Elias e do Dr. Jesus Marmanillo Pereira.

Lidar com fotografias numa perspectiva antropológica, é perceber que o desenvolvimento da disciplina é profundamente marcado por sua relação com o aparato fotográfico. De acordo com Elisabeth Edwards (2016) há, pelo menos, três momentos que são fundamentais na relação entre antropologia e fotografia. O primeiro momento dessa relação marca o uso da fotografia como uma evidência do "*estar lá*", isto é, o dispositivo fotográfico aliado à noção de autoridade etnográfica, funcionando enquanto um aparato de validação da presença (Edwards, 2016: 154). Dessa forma, o código imagético operou com o privilégio de uma "garantia" colonial no fazer fotográfico, que foi imposto pelo capitalismo e expresso nos processos de colonização em museus etnológicos, exposições, acervos, departamentos policiais, imprensa etc. Sendo o lucro, o gatilho de toda essa estrutura que foi reificada, naturalizando a violência e transformando-a num uso "legítimo" do ato de fotografar o "Outro" sem consentimento. (Azoulay, 2019: 135).

Um segundo momento da longeva relação entre antropologia e fotografia, se dá na chave da representação, isto é, observar as fotografias partindo da premissa que ela atesta uma verdade a respeito do que foi capturado e, portanto, tem potencial para representar um grupo, uma sociedade, uma nação etc. Há, portanto, uma crítica da representação que não se restringe a fotografia e a antropologia, ao contrário, vai de encontro a outros discursos científicos e, também, extrapolando os muros científicos. As produções acadêmicas que eram acompanhadas por registros fotográficos (e audiovisuais) que eram destinadas e compartilhadas por/para um pequeno grupo de pesquisadores e fotógrafos europeus e americanos, são incorporadas e produzidas num contexto de pós-colonialidade por pessoas que viveram a subalternização violenta do processo colonial. Dessa maneira, o aparato fotográfico e a produção etnográfica, passaram a ser produzidas por quem outrora, era um objeto de estudo a ser fotografado e pesquisado. Elisabeth Edwards afirma que,

> tais estudos não apenas abriram a possibilidade de agência no domínio da história cultural, mas, também, desestabilizaram a autoridade tanto de antropólogos quanto de suas produções fotográficas. Isso permitiu o surgimento de micro-histórias visuais críticas, reflexivas e colaborativas, bem como encontros transculturais e relações da fotografia com o material e o sensorial (Edwards, 2016: 155).

No contexto brasileiro, em que o colonialismo deixou profundas raízes em cada canto da sociedade, que fora permeado pelas desigualdades de classe, raça e gênero, sobretudo, por causa da escravização e comercialização de pessoas negras e indígenas, a

fotografia também nos revela detalhes dessa tensa relação. O século XIX no Brasil é marcado por uma série de acontecimentos, tais como, independência do Brasil em 1822, processos de abolição da escravização que culminou na aprovação da Lei Áurea em 1888, Revolta dos Malês em 1835, Balaiada em 1838 etc. entretanto, ainda no século XIX, surge o aparato fotográfico no ano de 1826 com sua vertiginosa popularização entre as camadas mais abastadas da sociedade brasileira a partir do ano de 1839. Assim como cada centímetro do solo brasileiro, a fotografia também é atravessada (in)tensamente pelos dispositivos de racialidade que operam na sociedade brasileira. É partindo dessa relação complexa que a discussão proposta aqui será orientada.

Os registros imagéticos que marcam o início da relação entre pessoas negras e a fotografia, são registros de resquícios. São sobras. O aparato fotográfico se fez presente como ferramenta e linguagem estética do colonialismo e do que sobrou dele, a saber – amas de leite, alforriados, mãe preta, amas secas. Isto é, os "sobejos" úteis ao lado interno da casa-grande que podiam ser fotografados com a autorização dos burgueses, donos de terras e de pessoas escravizadas.

Pouco tempo após o surgimento da câmera fotográfica os álbuns de família tornaram-se objetos de desejo das famílias burguesas que registravam momentos solenes de suas respectivas famílias, como casamentos e batizados, a fim de exibirem nos espaços comuns de convivência em suas casas o prestígio de sua família, uma vez que possuir fotografias no século XIX era demasiado caro (Koutsoukos, 2010: 81). Sandra Koutsoukos relata na obra *Negros no Estúdio do Fotógrafo*, que em acervos pessoais, museus, centros de memória etc. não foi possível localizar nenhum álbum de fotografia de famílias negras no século XIX. No entanto, pessoas negras estavam presentes em muitas fotografias, mas enquanto, amas de leite, amas secas, forros e escravizados, ou seja, enquanto propriedade ou atrelados ao processo de alforria. Havia pessoas negras fotografadas, o que não existia, de acordo com a autora, eram negros fotografados em família (Koutsoukos, 2010: 89).

Nesta pesquisa investigo, a partir do aporte teórico-metodológico da antropologia visual, álbuns de fotografia de família e as memórias evocadas a partir dessas imagens na relação de parentesco e as materialidades que se agregam à da produção de vida e do acervo de suas fotografias. Para tanto, essas imagens são compreendidas como agentes (Edwards, 2012: 223) e interlocutoras na construção da pesquisa e nas relações estabelecidas em campo. As fotografias que compõem a

pesquisa são imagens do acervo pessoal de minha família e, por conseguinte, as pessoas com estabeleço uma relação de interlocução são as minhas parentes-interlocutoras[2] ou as *guardiãs* das fotografias, a saber – Eva e Inês, minha mãe e minha avó.

Numa etnografia exploratória realizada no mês de dezembro de 2022, na cidade Lins[3] – SP, percebi que Inês e Eva (minha avó e minha mãe) são as mulheres "guardiãs" destas fotografias. Nessa ocasião, pedi acesso à Eva (minha mãe) as fotos de seu acervo fotográfico e conversei com ela acerca da possibilidade de pesquisar a partir dessas fotografias, bem como, realizar uma possível pesquisa entre/com nossos próprios parentes. De pronto, ela autorizou que a pesquisa fosse realizada e deixou aos meus cuidados, no período que fosse necessário, as fotografias que ela possuía e me disponibilizou mais de 200 fotografias (analógicas) que datam desde anos 1970, até os anos 2000. Olhamos juntos algumas fotos que estavam guardadas na tão celebrada caixa de sapatos, onde estão guardadas as fotografias que não estão expostas pela casa, conversamos sobre algumas fotos e sobre as pessoas que estavam presentes nas fotografias e a época que as fotos foram feitas.

As fotografias dos acervos de Eva e Inês retratam pessoas negras, numa condição totalmente diferente das fotografias encontradas no século XIX, presentes na coleção de Alberto Henschel[4], por exemplo, as imagens que são disponibilizadas na pesquisa e que são também parte de minha memória vivida, falam de um lugar outro nessa tensa relação entre pessoas negras e a fotografia. Se de um lado, o que restou da

[2] Expressão cunhada pela antropóloga Ana Clara Damásio (2020) em sua dissertação de mestrado, onde ela realiza uma pesquisa etnográfica entre seus próprios parentes. Em nossa pesquisa utilizarei a mesma expressão quando me refiro aos meus próprios parentes, pois, a relação em que eu estou inserido é a de parente-pesquisador (filho, sobrinho, neto), bem como, meus familiares, que se dispuseram em ser, também, meus parentes-interlocutores. Para conhecimento da pesquisa de dissertação de Ana Clara Damásio, Cf. DAMASIO, A. C. S. *Fazer-Família e Fazer-Antropologia uma etnografia sobre cair pra idade, tomar de conta e posicionalidades em Canto do Buriti-PI*. 2020. 206 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2020.

[3] O município de Lins é localizado na região noroeste de São Paulo, a 460 km da capital. De acordo com o último censo feito pelo IBGE de 2022, a população do município é de 74.779 habitantes. No que tange a formação administrativa de Lins, o município foi distrito dos municípios de Bauru e posteriormente de Pirajuí, e no ano de 1920 foi desmembrado de Pirajuí tornando-se o município *Alburquerque Lins* e, no ano de 1926 tornou-se Lins. Para mais detalhes, Cf.: < https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sp/lins/historico >. Acessado no dia, 21 de maio de 2023. A cidade de Lins, assim como outras cidades do noroeste paulista, é marcada pela cultura cafeicultora e, por conseguinte pelas estradas ferroviárias (NOB), para mais detalhes, ver: (Santos, 2010) e (Ghirardello, 2002).

[4] Alberto Henschel foi um fotógrafo alemão que viveu a maior parte de sua vida no Brasil, onde tornou-se um fotógrafo conhecido por fotografar pessoas negras. Henschel é amplamente conhecido por sua coleção de fotos intituladas por "tipos de negros" que ganhou notoriedade na Europa no fim do século XIX. Para mais informações e visualizações de algumas fotografias, Cf. A base de dados do Instituto Moreira Sales (IMS) em: <https://ims.com.br/titular-colecao/alberto-henschel/>. Acessado no dia 05 de fevereiro de 2024.

colonização e escravização são as fotografias de pessoas negras que não possuíam nomes ou identidade (fig. 1), por outro lado, as fotografias que compõem minha pesquisa, são registros de pessoas negras com nomes, identidades, histórias e, sobretudo, em família. Um lugar disruptivo do que fora destinado às pessoas negras fotografadas, um lugar decolonizado.

As notas etnográficas que compõem o presente artigo serão aqui, colocadas em diálogo com a crítica feita por Fabian (1983 [2013]) sobre *tempo* e do lugar do *Outro*), que destaca o uso do tempo enquanto ferramenta política legitimada pelo discurso antropológico para destinar ao "Outro" um lugar no passado, produzindo uma alteridade subalternizada que é evidente em muitas etnografias consideradas clássicas para disciplina antropológica. Um exemplo clássico é o uso da palavra *primitivo* enquanto uma classificação que distância um grupo ou uma sociedade destinando-as um espaço longínquo, em detrimento do antropólogo "civilizado", oriundo de um mundo "universal" e, portanto, sempre sendo um modelo a ser compreendido como um homem que a ser alcançado no tempo. Nas categorias de Fabian (2013: 10), essa forma de mobilizar o tempo no discurso antropológico rebaixa o Outro diacronicamente num uso esquizogênico do tempo.

Palavras como "distanciamento" e "estranhamento" são caras à antropologia do ponto de vista teórico e metodológico, entretanto, elas possuem uma carga política pois produzem alteridades e fazem a manutenção da prática etnográfica enquanto instrumento de invenção de culturas (Wagner, 2017: 28). Dessa maneira, nosso olhar é dirigido à crítica de Fabian para uma produção antropológica que não se preocupa com a posicionalidade de sua prática etnográfica, negando, portanto, sua coetaneidade, isto é, um status epistemológico que cria hierarquias temporais entre o antropólogo e o Outro, suprimindo a contemporaneidade do encontro etnográfico (Fabian, 2013: 10).

As reflexões postas aqui vão em direção as experiências que tenho tido em campo com minhas interlocutoras privilegiadas, Eva e Inês, as fotografias da família e a relação que estabelecemos nesse processo me colocam alguns questionamentos, tais como, em que medida a reflexão crítica sobre o tempo, na perspectiva de Johannes Fabian, afeta meu posicionamento em campo, enquanto parente-pesquisador? Outrossim, levando em consideração que observar o familiar abre possibilidades de enriquecimento teórico-metodológicos, bem como, apresenta novos desafios ao exercício etnográfico (Velho, 1978: 131), como se dá a coetaneidade num contexto em

que a pesquisa de campo é feita entre/com os de dentro? De que forma a temporalidade e o lugar do Outro estão postos nessa relação, quando as fotografias em que se estabelece relação de interlocução, insistem em "escovar a história a contrapelo" (Benjamin, 1994: 225)? Estamos operando na chave em que o "distante" e o "familiar" se cruzam no nível conceitual e prático do exercício etnográfico, a fim de elaborar uma reflexão teórico-metodológica sobre fotografias de família, parentesco e temporalidades.

O tempo da etnografia e as temporalidades do parentesco

Minha presença em campo é atravessada de diversas formas e temporalidades, dentro da relação de parentesco, sou neto, filho e sobrinho de meus interlocutores. Na relação de interlocução criada com as imagens e em sua circularidade na família, sou recém-nascido, criança, adolescente e adulto. Eva, Inês e outros parentes me reconhecem em todas essas temporalidades. E há pouco mais de um ano me recebem como pesquisador. Não só meu corpo, mas meu passado e presente são afetados em campo pelas fotografias, pelas memórias evocadas e pela relação de parentesco com meus interlocutores, *ser-afetado* (Favret-Saada,2005), neste contexto, é ser atravessado por temporalidades que escapam do binômio familiar-estranho.

Figura 2

Fonte: Fotografia do acervo pessoal de Eva, 1998

Johannes Fabian não chama de erro, o que para ele é um mecanismo (Fabian, 2013: 68), ou seja, negar a coetaneidade das relações numa pesquisa antropológica consiste num processo articulado em que os etnógrafos não se colocam na mesma temporalidade que os grupos como quem se realiza a pesquisa, pois, "por meio da representação distanciadora e objetificadora de um Outro aparentemente genuíno, os antropólogos abrem mão de urna autorreflexão crítica que os tornaria parte constitutiva de um diálogo hermenêutico (e, portanto, "coevo") (Fabian, 2013: 12)".

Na reflexão feita a partir da relação construída com minhas interlocutoras, percebi que se faz necessário voltar a atenção para o lugar espacializado do tempo, e que, embora partilhe de uma vivência aproximada antes mesmo de iniciar a pesquisa de campo, ser, ao mesmo tempo, parente e pesquisador é viver o processo de pesquisa e escrita imbricado com as vivências e relações de parentesco, entretanto, conforme nos sugere a antropóloga Ana Clara Damásio (2022: 10) se fez necessário investir num distanciamento no nível conceitual e teórico a fim de elaborar uma melhor construção etnográfica.

Marc Augé (1978) destaca que o parentesco é mais que uma forma de classificar ou organizar as relações matrimoniais e consanguíneas, ele opera também enquanto uma linguagem (Augé, 1978: 20). Me aproximo, portanto, das discussões de parentesco e família que surgiram a partir dos estudos feministas e de gênero entre anos de 1970 e 1980, em sua relação com a antropologia, criticando epistemologicamente a maneira como o parentesco era discutido na antropologia (Fonseca, 2003: 27). Entendendo que a relação de parentesco que mantenho com minhas parentes-interlocutoras não reside numa temporalidade passada, como algo "exótico" ou distanciado, ao contrário, as relações são profundamente imbricadas e o que se transmite não é só a consanguinidade, mas também o lugar da experiência, da materialidade, da memória (das fotografias), sobretudo na maneira em como elas são investidas com qualidades e ressonâncias particulares (Carsten, 2014: 113).

Revisando as anotações de meu diário de campo e lembrando de algumas conversas informais, me dei conta de que as fotografias além de cuidadas, foram feitas por mulheres negras, as *guardiãs*. Inês, minha avó, tem 77 anos e reside na cidade de Lins desde que nasceu. Eva, minha mãe e filha mais velha de Inês, possui 54 anos, é nascida na cidade de Lins, mas mora em São Paulo desde seus 18 anos. Ambas

partilham, além do parentesco, algumas coisas em comum, são mulheres negras, interioranas, pobres e empregadas domésticas, que estabeleceram ao longo de suas vidas formas de produzir e guardar fotografias de suas famílias. Suas memórias.

Observando as fotografias, as relações familiares ali capturadas, o que irrompe das imagens e foi rememorado por Inês e Eva, naquela primeira visita em 2022, na cidade de Lins – SP, vemos uma aproximação ao que Sahlins (2013) destaca, ao afirmar que "a qualidade específica do parentesco, [...] é a "mutualidade do ser": parentes são pessoas que participam intrinsecamente da existência uns dos outros; eles são membros um do outro." (Sahlins, 2013: ix, tradução nossa)[5]. As fotografias de família, meus interlocutores e a relação que construímos em campo, fazem com que o parentesco extrapole relações temporais atreladas a consanguinidade. No tempo, eu e minhas interlocutoras não somos parentes somente uns dos outros, mas somos parentes das coisas uns dos outros.

Entretanto, Fabian alerta que insistir na concepção de presente etnográfico é ainda, destinar ao Outro um lugar abaixo na hierarquia do tempo. Bem como, destacar que a relação de proximidade estabelecida entre mim e minhas interlocutoras, não garante que meu discurso sobre elas e suas fotografias não seja, também, um discurso que nega a coetaneidade de nossa relação. A escrita etnográfica é o marcador privilegiado do lugar político em que colocamos nossos interlocutores. É nela onde os antropólogos objetivam e produzem um discurso científico quer seja de um grupo distanciado ou aproximado, entretanto, é na escrita etnográfica em que se pode produzir novas formas não violentas de discursos antropológicos. Marilyn Strathern destaca que a escrita é um dos momentos etnográficos e que, "todo momento etnográfico, que é um momento de conhecimento ou de discernimento, denota uma relação entre imersão e o movimento" (Strathern, 2017: 317), de maneira semelhante, Fabian considera que a comunicação em campo e a linguagem podem produzir um discurso etnográfico embasado na objetividade que se constroi a partir do encontro, da interação e da relação estabelecida pois,

> Nas investigações antropológicas, a objetividade não está nem na consistência lógica de uma teoria nem na inquestionabilidade dos dados, mas no fundamento da intersubjetividade humana. A objetividade nas investigações antropológicas é alcançada pelo ingresso em um contexto de comunicação interativa, através do único meio que representa e constitui tal conceito: a linguagem (Fabian, 2013: 16).

[5] "The specific quality of kinship, I argue, is "mutuality of being": kinfolk are persons who participate intrinsically in each other's existence; they are members of one another." (Sahlins, 2013: ix).

Fabian aposta na interatividade da relação de interlocução estabelecida em campo a fim de que a pesquisa etnográfica não negue a coetaneidade das relações. Pensando a partir das considerações de Johannes Fabian, os elementos de intersubjetividade evocados a partir da relação que construí com minhas parentes-interlocutoras se manifestam a partir da nossas relações com as fotografias de família dos acervos de Eva e Inês e que pululam desse encontro, são as memórias. É a partir das memórias avivadas (Lins de Barros, 1989: 34) que o tempo da etnografia é tocado (ou incomodado) pelas temporalidades do parentesco. As lembranças e os gatilhos que levam a rememoração, bem como, o que não foi evocado e, portanto, não celebrado, são alvos da memória. Aquilo que falta, aquilo que é visto (e fotografado), dito, imaginado e inventado compõem as memórias e as narrativas dos indivíduos sobre ela (Halbwachs, 2006: 54).

A memória como conceito crítico para tensionar um outro olhar às temporalidades enquanto deslocamento de hierarquia e coetaneidade, irrompe com um possível tempo esquizogênico da relação entre mim e minhas parentes-interlocutoras, pois, "a memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora" (Bosi, 1994: 47), ou seja, pensar a memória com as fotografias, na forma como a tratamos, nos leva a compreensão de que, a memória, assim como as fotografias, não é imediata e, também, resiste a um determinismo temporal. As relações entre meus interlocutores e suas fotografias, evocam memórias que a fazem-nas "arder" (Didi-Huberman, 2012: 210), elas não são consideradas por mim como um documento que atesta algo do passado, tampouco como uma chave do tempo presente que diz algo sobre o futuro.

Diante da fotografia (fig. 2), numa linguagem cinematográfica seria possível dizer que a quarta parede (a tela) foi quebrada, no entanto, três olhares atravessam o papel filme, um homem no primeiro plano e duas mulheres no último plano. Eva, Sandra (minha tia) e o Élcio (ex-marido de Sandra), olham para "objetiva"[6] enfrentando o aparato fotográfico, o fotógrafo e há um pouco mais de um ano, enfrentam meu olhar enquanto parente-pesquisador. A fotografia é de 1998, entretanto, o destino posicionado num rebaixamento diacrônico não é capaz de manter por longos períodos os sujeitos num tempo inferiorizado. Minhas interlocutoras dão a ver que, as fotografias não estão no passado, nem no presente e nem se determinam no tempo (Didi-Huberman, 2012:

[6] Nome dado às lentes das câmeras.

213) elas evocam memórias que atravessam relações de parentescos, espaços, e tempos "determinados" politicamente.

Fotografias da família: ferramentas decoloniais contra o Tempo

Figura 3

Fonte: Fotografia do acervo de Eva,1984.

No campo da antropologia visual brasileira o uso de álbuns de família seja como objeto de estudo, ou como fonte de dados não são novidades. A antropóloga Miriam L. Moreira Leite (1993; 2005), por exemplo, recorre às fotografias de família dedicando suas análises às lacunas que podem ser preenchidas a partir das fotografias e das histórias de famílias de imigrantes italianos que vivem em São Paulo. Suas análises estavam orientadas para a sensibilidade causada pela imagem no encontro entre, as fotografias de família e os operários italianos que chegaram em São Paulo no início do Século XX.

Na pesquisa de Miriam Moreira Leite e em outras pesquisas consagradas[7] nas ciências sociais feitas a partir de álbuns de fotografias de família, as famílias pobres que eram fotografadas, muitas vezes não eram donas de suas fotos e, se as possuíam, tinham pouquíssimas fotos. As guardiãs das fotografias possuem em sua tutela um número considerável de fotografias, Eva possui em torno de 200 imagens e Inês possui cerca de 100 fotografias, que sempre pertenceram à mesma família – negra, pobre e interiorana.

No título desta seção do presente artigo me refiro a estas imagens como fotografias *da* família, ao invés de fotografias *de* família. Num nível conceitual e prático, conforme já mencionado acima, estabeleço uma relação de interlocução com as fotos de minhas interlocutoras, entretanto, estas imagens sempre estiveram em circularidade na família. O acervo de minhas interlocutoras está separado por cerca de 460 km de distância, Eva atualmente reside em Guarulhos e Inês reside na cidade de Lins, região noroeste do estado de São Paulo. No entanto, quando minhas interlocutoras me permitem acessar estas fotografias, elas se inserem no processo de produção de minha pesquisa e, por conseguinte, no trânsito entre as cidades de Guarulhos e Lins. As fotografias de família que, me é útil enquanto classificação e distanciamento, tornam-se coetâneas e são partilhadas como as fotografias da família. Eva e Inês, apesar de manterem em suas posses os álbuns da família, nunca agiram com elas de maneira proibitiva ou manifestaram algum interdito para com estas fotografias.

Se faz importante destacar o fato de que meus interlocutores são em quase que sua totalidade pessoas negras e as pessoas que estão presentes nos registros fotográficos também. Foi apontado na introdução deste artigo que há uma tensa relação que marca a presença de pessoas negras nas fotografias nos primeiros anos após o advento da câmera fotográfica, revelando os mecanismos que fizeram a manutenção do aprisionamento de pessoas negras no passado colonial, não houve no século XIX homens e mulheres negras livres, existiram escravizados forros e escravizada forras. O discurso antropológico contribuiu com isso na medida em que,

> a antropologia contribuiu acima de tudo para a justificação intelectual da iniciativa colonial. Ela concedeu a política e a economia ambas preocupadas com o Tempo humano - uma fume crença no "natural", isto é, no Tempo evolutivo. Ela promoveu

[7] Pierre Bourdieu e Marie-Claire Bourdieu Bourdieu realizaram uma pesquisa etnográfica numa aldeia em *Béarn,* localizada no sudoeste da França, investigando a relação entre os camponeses e a fotografia. Em sua metodologia a fotografia é um meio para para analisar a vida social, cumprindo, portanto, a função de destacar os papéis sociais e as relações estabelecidas entre os camponeses dessa aldeia (Bourdieu & Bourdieu [1965] 2006: 34). Para mais detalhes, Cf. BOURDIEU, Pierre; BOURDIEU, Marie-Claire. O camponês e a fotografia. *Revista de Sociologia e Política*, jun., n.26, p. 83-92, 2006.

> um regime em cujos termos não somente as culturas do passado, como todas as sociedades vivas, foram irremediavelmente colocadas em uma vertente temporal, um fluxo de Tempo - alguns correndo para cima, outro, para baixo (Fabian, 2013, p. 53).

O homem "primitivo" e "selvagem" para os antropólogos evolucionistas ocupa o mesmo lugar que o escravizado para os colonos, o lugar de aprisionamento no passado. Um espaço de subalternizado.

Com outras categorias conceituais, Lélia Gonzalez (1984, p. 226) e Frantz Fanon ([1952] 2020) nos auxiliam na reflexão acerca do corpo negro enquanto um *não-ser*, isto é, os indivíduos negros no mundo (da branquitude), de acordo com Fanon, conhecem-se a si próprios pelas vias da negação, sua corporalidade é *fazer-ser* negacional que, por sua vez, aludindo a premissa de que indivíduos negros no mundo de brancos existem nas estruturas impostas pela branquitude e pelo colonialismo (Fanon, [1952] 2020: 126).

Entretanto, um outro olhar é possível, de acordo com a socióloga Maria Lugones (2014: 940) "em nossas existências colonizadas, racialmente engendradas e oprimidas, somos também diferentes daquilo que o hegemônico nos torna. Esta é uma vitória infrapolítica." As fotografias de minha família com que estabeleço relação de interlocução são frutos de uma produção de vida, de uma circularidade, de um tempo outro, um tempo coetâneo, isto é, vivido contemporaneamente por mim e meus interlocutores (e que não se prende às concepções eurocêntricas de temporalidade). Se por um lado, pessoas pretas que eram fotografadas não possuíam nomes, famílias e agência sobre as próprias imagens, as fotografias produzidas por minhas parentes-interlocutoras fazem falar de um lugar outro das relações raciais e de parentesco, a saber – o lugar em que mulheres negras, além de serem as responsáveis pelo cuidado dessas imagens, produziram memórias sobre si e suas famílias a partir da fotografia. Essas fotografias são potentes na subversão do domínio representativo da compreensão imagética (Rancière, 2009: 31) ao se articularem com complexidade recusando as categorizações coloniais a partir de fotografias de momentos cotidianos (e solenes) de uma família negra (Campt, 2017: 59).

As fotografias de minha parentes-interlocutoras, se articulam como ferramentas decoloniais contra o Tempo (fig. 3). Fátima, minha tia-avó e tia de Eva, a conduz para a Crisma[8], enquanto madrinha do presente sacramento, em sua frente o padre, homem

[8] Um dos sete sacramentos da Igreja Católica Apostólica Romana.

branco, confirma o sacramento sob a feitura do sinal da cruz na testa de Eva com os dedos banhados de óleo.

A fotografia dobra o tempo histórico e, faz Eva e Fátima encontrarem, nas extremidades das experiências vivida, o passado colonial que não viveram, mas que as permeia, e as memórias evocadas sobre essas fotografias me atravessam num tempo presente enquanto filho, sobrinho e etnógrafo. Mulheres negras que, sem alguma estratégia planejada previamente de resistência, elaboraram através da fotografia uma ferramenta decolonial que enfrenta os usos esquizogênicos do Tempo e o lugar destinado aos corpos negros, na medida em que, a produção de vida dessas imagens, transitam para fora dos espaços onde as famílias negras foram posicionadas por muitos anos nas fotografias.

Conclusão

De acordo com Didi-Huberman (2010: 29), o ato de ver é um "abrir-se em dois" e, portanto, o que vemos nos olha, foi no contato com as fotografias e sua potente circularidade que, como no *punctum* (Barthes, [1980] 2009), as fotografias de minha família levaram-me a reflexão sobre a crítica de Fabian sobre o Tempo e o lugar do Outro.

Ao considerarmos que a antropologia foi, durante longos anos, um meio que facilitou e promoveu o processo colonial e imperialista, é necessário levar em consideração que a antropologia também se criticou enquanto teoria e metodologia. O próprio Fabian considera que é criticando a noção de Tempo que os antropólogos podem ter um ponto de partida para uma crítica mais generalizada da antropologia (Fabian, 2013: 57). Entretanto, neste presente artigo recorremos a uma experiência de campo, a fim de questionarmos como a crítica à noção de Tempo, nos moldes de Fabian, podem ser incorporadas num contexto em que o pesquisador é também de dentro e que o principal elemento que compõe a pesquisa, as fotografias, desvelam formas não convencionais da presença de pessoas negras em pesquisas com fotografias nas ciências sociais e, sobretudo, na antropologia – um lugar não violento da relação entre raça e fotografia.

Ao colocarmos lado a lado essas considerações, entendemos que a crítica de Fabian é importante na medida em que a antropologia ainda carrega consigo um

discurso repousado na autoridade etnográfica embasada na concepção de presente etnográfico (Fabian, 2013: 12). Por outro lado, compreendemos que toda crítica é feita num determinado contexto e sob determinadas condições de época, no caso, em 1983. Fugindo de anacronismos, mas levando a sério as considerações propostas por Johannes Fabian, é válido ressaltar que há outras formas de antropologia sendo produzidas, em outros contextos que não foram vislumbrados pelo autor.

As notas etnográficas expostas acima correspondem a uma pesquisa de campo em que eu, enquanto parente-pesquisador sou levado por minhas interlocutoras à compreensão de que o distanciamento exigido pela disciplina não se faz através de uma etnografia que carrega consigo a "culpa colonial" que a disciplina antropológica carrega, embora, como dito neste artigo, pesquisar com os de dentro não garante imunidade contra produção de etnografias violentas e hierarquizantes.

Entretanto, minha relação de parentesco e meu próprio corpo enquanto *ser-no-mundo*, me dirige ao centro da crítica feita por Fabian, onde, considero não ser possível escapar, mas vislumbrar outras possibilidades de operar dentro destes dilemas (Tsing, 1993, p. xv). À guisa de conclusão ressalto que minhas experiências de campo expostas aqui, não se propõem em desconstruir os argumentos propostos por Fabian, ao contrário, mostram outras possibilidades de criticar a noção de Tempo elaborada na antropologia, bem como, demonstrar que em algumas casos etnográficos as temporalidades são extrapoladas pelo próprio objeto de pesquisa do etnógrafo.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc (org.). *Os Domínios do Parentesco: Filiação, Aliança Matrimonial e Residência*. Lisboa: Edições 70, 1978.

AZOULAY, Ariella. Desaprendendo Momentos Decisivos. In: *Zum: Revista de Fotografia*, n. 17, São Paulo, 2019.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2009.

BENJAMIN, Walter. "Sobre o Conceito de História". In: *Obras escolhidas I: magia e técnica; arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-234.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAMPT, M. Tina. *Listening to images*. Durham&London: Duke University Press, 2017.

CARSTEN, Janet. A matéria do parentesco. São Carlos: *R@U*, vol. 6, n. 2, p. 103-118, 2014.

DAMÁSIO, Ana Clara. Isso não é uma autoetnografia! Londrina: *Mediações - Revista de Ciências Sociais*, v. 27, n. 3, p. 1-14, 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, v. 2, n. 4, p. 204-2019, 2012.

EDWARDS, Elisabeth. Objects of Affect: Photography Beyond the Image. *Annual rewiew of Anthropology*, Vol. 41, p. 221-234, 2012.

EDWARDS, Elisabeth. "Rastreando a Fotografia", In: BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar; HIKIJI, Rose; CAIUBY NOVAES, Sylvia (orgs.). *A Experiência da Imagem na Etnografia*. São Paulo: Terceiro Nome, 2016, p. 153-190.

FABIAN, Johannes. *O tempo e o outro: Como a antropologia estabelece seu objeto*. Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 2013.

FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. São Paulo: UBU, [1952] 2020.

FAVRET-SAADA, Jeanne. "Ser afetado", *Cadernos de Campo*, 13, p. 155-161, 2005.

FONSECA, Claudia. De Afinidades a Coalizões: Uma reflexão sobre "transpolinização" entre gênero e parentesco em décadas recentes na antropologia. Florianópolis: *ILHA*, vol. 5, n. 2, p. 05-31, 2003.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, p. 223-244, 1984.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro Editora, 2006.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

LEITE, Miriam Moreira. "Retratos de Família: imagem paradigmática no passado e no presente". In: SAMAIN, Etienne (org.). *O Fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec. 2005, p. 33-38.

LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: Leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Edusp, 1993.

LINS DE BARROS, Myriam Moraes. Memória e família. Rio de Janeiro: *Estudos Históricos*, vol. 2, n. 3, p. 29-42, 1989.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. Florianópolis: *Estudos Feministas*, vol. 22, n.3, p. 935-952, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do Sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

SAHLINS, Marshall. *What Kinship is... and is Not.* Chicago: The University of Chicago Press. 2013.

STRATHERN, Marilyn. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: UBU, 2017.

TSING, Anna. *In the Realm of the Diamond Queen: Marginality in na Out-of-theWay Place*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

VELHO, Gilberto. Observando o Familiar. In: NUNES, E. de O. (Org.). *A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social*. Rio de Janeiro: Zahar. 1978, p. 121-132.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: UBU, 2017.

Furusato - Um lugar para voltar: relatos da produção de um documentário compartilhado junto à comunidade japonesa de Ivoti (RS)[1]

Furusato – the homeland: reports about the production of a documentary shared with the Japanese community of Ivoti (RS)

Alexsânder Nakaóka Elias

Docente do curso de Cinema e Audiovisual da Unimontes
Montes Claros - MG
e-mail: alexdefabri@gmail.com
orcid: https://orcid.org/0000-0001-6746-0464

Recebido em: 19 de fevereiro de 2025
Aceito em: 04 de abril de 2025

[1] Trabalho apresentado na 34ª Reunião Brasileira de Antropologia (2024).

Resumo:
O presente trabalho pretende expor o processo de produção do documentário etnográfico intitulado "Furusato: Um lugar para voltar", finalizado em dezembro de 2024 e construído juntamente com interlocutoras/es associadas/os à Colônia Japonesa de Ivoti, no Rio Grande do Sul. O projeto para este curta-metragem, por mim dirigido, foi contemplado com verba da Lei Paulo Gustavo de incentivo à cultura, e conta com a participação, na equipe de produção, de interlocutoras/es que permitiram que eu realizasse minha primeira pesquisa de pós-doutorado, "Por uma Antropologia da Montagem: narrativas e grafias *nikkeis*"[2], vinculada ao Núcleo de Antropologia Visual (Navisual) da UFRGS, entre 2021 e 2023, com auxílio de uma bolsa do CNPq (PDJ). Seguindo a trilha iniciada por Jean Rouch (1952, 1955, etc.) e tendo como inspiração o fecundo projeto "Vídeo nas Aldeias" (Carelli e Valadão, 1986), a intenção foi realizar uma "antropologia audiovisual compartilhada" *stricto sensu*, cujo processo de produção pretendo desvelar verbo-visualmente neste artigo.
Palavras-chave: Antropologia Audiovisual. *Furusato*. Colônia japonesa de Ivoti. documentário etnográfico. Antropologia Compartilhada.

Abstract:

This essay intends to expose the production process of the ethnographic documentary entitled "Furusato: the homeland", completed in December 2024 and created together with interlocutors associated with the Japanese Colony of Ivoti, in Rio Grande do Sul. The project for this film, directed by me, was awarded with funding from the Paulo Gustavo Culture Incentive Law, and has the participation, in the production team, of interlocutors who allowed me to produce my first post-doctoral research, "For an Anthropology of Assembly: Nikkei narratives and graphy", linked to the Visual Anthropology Center (Navisual) at UFRGS, between 2021 and 2023, with the support from CNPq (PDJ). Following the path started by Jean Rouch (1952, 1955, etc.) and taking as inspiration the fruitful project "Video nas Aldeias" (Carelli and Valadão, 1986), the intention was to carry out a *stricto sensu* "shared audiovisual anthropology", whose production process I intend to unveil verbally-visually in this article.

Keywords: Audiovisual Anthropology. Furusato. Japanese colony of Ivoti. ethnographic documentary. Shared Anthropology.

[2] Pesquisa financiada por bolsa CNPq-PDJ.

Introdução: A formação do campo e o estabelecimento das interlocuções

"Eu persegui coelhos naquela montanha.
Eu pescava peixinhos naquele rio.
Eu ainda sonho com aqueles dias até agora.
Oh, como eu sinto falta da minha terra natal".[3]

Após iniciar a pesquisa "Por uma Antropologia da Montagem: narrativas e grafias *nikkeis*" no pico da pandemia da Covid-19 (2020), passei o ano de 2021 frequentando virtualmente as reuniões do Núcleo de Antropologia Visual da UFRGS. Depois, em abril de 2022, com a diminuição dos riscos de contágio devido à vacinação e o retorno gradativo das atividades presenciais, me mudei para a cidade de Ivoti, município localizado a cerca de 50km da capital do Rio Grande do Sul, onde residi por oito meses antes de ir morar em Porto Alegre. Assim, entre 2022 e 2023 realizei pesquisas etnográficas especialmente em Ivoti, mas também acompanhei diversas atividades dos grupos nipônicos na capital gaúcha, produzindo diários de campo, fotografando, filmando e entrevistando minhas/meus interlocutores/as, em especial a *sensei* (professora, mestra) Iaioi Tao.

Após esse intenso convívio, estabeleci laços de afeto e amizade com membros/as e colaboradores/as da colônia, em especial a partir das interações com Iaioi *sensei*, minha professora de *nihongõ* (língua japonesa), interlocutora privilegiada (Turner, 1967; Bateson, 1936; Wagner, 1981) que me apresentou às/aos demais integrantes da equipe que se formaria para a produção do documentário e às pessoas da comunidade, como, por exemplo, ao seu filho Anthony Massayoshi Tao (produtor, intérprete e tradutor do projeto) e aos amigos Marco Ushida (produtor e tradutor) e Gustavo Almeida (codiretor e responsável pelo som).

Tais relações culminaram, no apagar das luzes do pós-doutorado, em novembro de 2023, na aprovação do, na época, projeto fílmico "Trajetórias e memórias da colônia japonesa de Ivoti", construído em colaboração com Iaioi *sensei*, Ushida-san, Anthony Tao e Gustavo Almeida. Este projeto, que foi contemplado pela Lei Paulo Gustavo de Incentivo à Cultura, busca seguir as trilhas iniciadas por Jean Rouch (1952, 1955, etc.) e tem como inspiração o fecundo projeto "Vídeo nas Aldeias" (Carelli e Valadão, 1986). A intenção, portanto, foi realizar uma "antropologia audiovisual compartilhada" *stricto*

[3] Trecho da canção "Furusato" (1914), composição de Teiichi Okano e letra de Tatsuyuki Takano, traduzido de forma livre e cantada por interlocutoras entrevistadas para o filme.

sensu, e o presente relato verbo-visual busca dar a ver os processos de elaboração, produção e montagem do documentário, com suas idiossincrasias, (muitas) tensões e, especialmente, momentos de partilha.

O "Vídeo nas Aldeias" (VNA), criado em 1986, é um projeto seminal na área de produção audiovisual indígena no Brasil, que surgiu dentro das atividades da ONG "Centro de Trabalho Indigenista", como uma experimentação realizada pelo antropólogo franco-brasileiro Vincent Carelli entre os Nambiquara, apoiado por sua companheira, a também antropóloga Virgínia Valadão. O intuito central da proposta, desde o início, era o de apoiar as lutas dos povos tradicionais a partir da manutenção e do fortalecimento de suas identidades e patrimônios materiais (incluindo os territórios ancestrais) e imateriais (sua cultura e seus modos de vida), por meio da produção audiovisual compartilhada. Inicialmente, a equipe do VNA realizava as filmagens e as apresentava aos/às interlocutores/as indígenas, gerando um engajamento crescente, nos moldes que nos remete ao processo produtivo e reflexivo de Jean Rouch, que desde o final da década de 1940, mas principalmente na década de 1950, já realizava filmes entre povos tradicionais africanos[4]. Ao apresentar, desde os primórdios, um grande potencial produtivo, reflexivo e epistêmico, o alcance do VNA se expandiu gradativamente a outros grupos étnicos, originando uma série de vídeos sobre como cada comunidade tradicional se apropriava e incorporava o cinema como prática expressiva particular.

Na mesma direção, o projeto "Trajetórias e memórias da colônia japonesa de Ivoti" buscou a coleta de narrativas e estórias de vida de moradores/as e frequentadores/as da comunidade para compor etnobiografias (Kofes e Manica, 2015; Gonçalves, Cardoso, et al., 2012) audiovisuais. Neste contexto, o trabalho contou com a participação dos/as interlocutores/as em todas as etapas, incluindo na equipe, atuando na elaboração do roteiro, na produção, na decupagem e na edição/montagem. A partir desse processo, o atual momento é o de promover a circulação do produto audiovisual especialmente dentro da comunidade, mas também no meio acadêmico e na sociedade

[4] Com o conceito de "etnoficção" apresentado em seus filmes (1955, 1958, etc.), Rouch de certa maneira antecipou a chamada "antropologia compartilhada" (Hikiji, 2013), realizando obras que misturavam características dos documentários clássicos (tomados como reais e objetivos) e das ficções (consideradas como narrativas totalmente inventadas, pertencentes ao imaginário), construídas a partir de personagens "reais", encenados por "atores" que desempenhavam o seu próprio papel como membros de um grupo étnico e/ou social.

civil, para que esse acervo, originado por uma Antropologia que se pretende verdadeiramente compartilhada, constitua uma importante devolutiva (ou uma contra-dádiva, como nos diria Marcel Mauss, 1925) e uma forma de manutenção da memória dessas pessoas, visto a crescente preocupação com o envelhecimento e o falecimento de uma parte considerável dos/as moradores/as.

O intuito com o filme, desde o início, foi o de retratar a trajetória das famílias pioneiras da Colônia Japonesa de Ivoti, comunidade que é acometida, também, pela saída das gerações mais jovens, que vão trabalhar como *decasséguis* (imigrantes) no Japão ou optam por partir para Porto Alegre e outras cidades e não mais se dedicarem às atividades agrícolas, como seus pais e avós faziam/fazem. A preocupação com essa evasão ou esvaziamento da colônia fomentou, em diversas falas, a aparição do termo "*furusato*". "*Furusato*" ou 里, ou, ainda, ふるさと (sendo que *furu* significa antigo, velho; e *sato*, terra ou cidade natal) foi traduzido recorrentemente por nossos/as interlocutores/as como "Terra natal" ou, nas palavras de Paulo Tanaka, presidente da Associação Cultural e Esportiva Nipo-Brasileira de Ivoti (ACENB), "um lugar para voltar".

Assim, do nome provisório "Trajetórias e memórias da colônia japonesa de Ivoti", o filme etnográfico passou a se chamar "*Furusato* – Um lugar para voltar", pois estávamos à procura de um título que mostrasse a "alma" do documentário. O termo foi citado, além do presidente da ACENB, por Yoshioka-san e Neshiba-san, duas residentes da colônia que cantaram uma música homônima durante uma entrevista (epígrafe que abre o presente trabalho); além do atual Cônsul do Japão em Porto Alegre, Shimizu Kazuyoshi; e Taniguchi Hiroshi, da Associação de Assistência Nipo Brasileira do Sul (Enkyosul). Esta palavra, aparentemente simples, carrega um conceito de "ouro", uma "ideia" que escolhemos como título da obra, visto que, apesar da preocupação com a evasão na comunidade, todos/as percebiam que a Colônia Japonesa de Ivoti era um porto seguro, um local para onde poderiam regressar, mesmo que de passagem e por um curto período de tempo, pois carrega em seu território e ambiente as memórias familiares e afetivas.

A importância desse documentário se dá no mesmo sentido, a saber, para que fique registrado o legado dos/as primeiros/as imigrantes japoneses/as que se fixaram no município de Ivoti. Para que os/as descendentes, e os não descendentes, também,

possam ter um melhor entendimento sobre a história do processo imigratório, e que, de alguma forma, preservem o que essas pessoas de melhor trouxeram para o município e para o Brasil. Não só a beleza das diversas formas de expressão cultural, como o *taiko*[5], *bon odori*[6], arquitetura, *origami*, língua, vestimentas, a saborosa culinária, o *jay pop* (com os *animês*, os *mangás* e os *durama*), mas também a riqueza das histórias de vida das pessoas que tentamos apresentar. Então, a ideia da produção compartilhada é mostrar a importância da preservação da cultura japonesa, compreendida como comportamentos, tradições e conhecimentos de um determinado grupo social, incluindo a língua, comidas típicas, música, artes, vestimentas, entre outros aspectos.

De forma prática, para a produção do documentário realizamos 6 diárias[7], visto que, inicialmente, seriam 4. Com um novo aporte financeiro, da ordem de 50% do valor inicial, pudemos aumentar o número de interlocuções, que totalizaram 26, com mais de 20 horas de gravações. Filmamos duas diárias ainda em 2023, nas feiras da colônia japonesa de novembro (26/11/23) e dezembro (17/12/23); e 4 diárias em 2024, nos dias 22, 24, 25 e 26 de fevereiro. Alugamos equipamentos profissionais da produtora Colateral Filmes, de Porto Alegre, e utilizamos uma câmera e objetivas de cinema; equipamentos de áudio como microfone e vara de boom, gravador H5, microfones de lapela profissionais; além de câmeras fotográficas e até um drone para tomadas aéreas. O tríptico a seguir mostra fotografias e frames do making of, no qual a equipe interage com os/as interlocutores/as.

[5] Tradicional tambor japonês.
[6] Típica dança japonesa.
[7] A diária é um dos principais elementos do orçamento de uma produção cinematográfica, podendo variar, via de regra, entre 10 e 12 horas de trabalho da equipe.

Imagem 01: Entrevista no Memorial da colônia japonesa, fevereiro de 2024.

Fonte: [ACENB, 2024]

Imagem 02: Entrevista com Anthony Tao, fevereiro de 2024.

Fonte: [ACENB, 2024]

Imagem 03: Entrevista com Olinda Miyabe, fevereiro de 2024.

Fonte: [ACENB, 2024]

Na equipe, contávamos com os/as cinco produtores/as e um grupo técnico contratado. Buscamos por profissionais da grande Porto Alegre e do Vale dos Sinos, região na qual localiza-se o município de Ivoti, tentando observar as multiplicidades de gênero e étnico-racial. Além de mim, a produção executiva, como já mencionado, é formada por Iaioi Tao, graduada em Letras Português/Latim, pela UFRGS; seu filho Anthony Tao, graduado em Ciências Sociais e mestrando em Ciências Políticas pela UFRGS; Gustavo Almeida, graduado em Produção Fonográfica, com especializações na área de Paleontologia e mestrando em Computação Aplicada pela Unisinos; e Marco Ushida, graduado em Ciências Sociais pela PUC/RS e mestre em Ciências Sociais pela UFSM. A equipe técnica contou com dois/duas câmeras, Maria Luíza Apollo e Renato Winckiewicz; dois/duas profissionais de som, Nathan Lopes e Elisa Dullius; e três fotógrafos/as para a produção dos *making of*, Martina Camini, Day Montenegro e Crystom Afronário. Os três *making of* da obra, assim como o trailer oficial podem ser acessados pelo canal do documentário na plataforma Youtube, disponível em

https://www.youtube.com/@FurusatoUmLugarParaVoltar/videos[8], e pelo nosso perfil no Instagram, https://www.instagram.com/furusatoumlugarparavoltar/.

Furusato: um lugar para voltar – Um movimento de decupagem

Após a finalização do documentário, ao longo de um ano de intenso trabalho coletivo, faz-se necessário elencar pontos importantes, que certamente tocam questões antropológicas de grande relevância, revelados pelas narrativas e estórias de vida dos/as interlocutores/as. Ao considerar que o início do processo migratório entre Japão e Brasil data da primeira década do século XX, quando o navio *Kasato Maru* zarpou do porto de *Kobe* e, após 52 dias, desembarcou no cais de Santos trazendo a bordo 781 pessoas, divididas em 165 famílias, no dia 18 de junho de 1908, são quase 117 anos de uma contínua imigração, marcada por ondas mais ou menos intensas, mas sempre existentes, que constitui uma comunidade heterogênea e espalhada por todo o país, totalizando 1.228.000 pessoas[9], com destaque para o estado de São Paulo (887.000, sendo que 326.000 somente na capital) e a região Sul (143.000, a maioria no Paraná, mas também no Rio Grande do Sul e em Santa Catarina).

No caso de Ivoti, foram 26 famílias emicamente nomeadas de "pioneiras", com aproximadamente 124 pessoas, visto que não existem registros oficiais do número de residentes iniciais. Posteriormente, mais 14 famílias se juntaram a esse núcleo, compondo a Colônia Japonesa de Ivoti. Atualmente, cerca de 80 pessoas ainda moram na comunidade, enquanto existem 67 famílias associadas à ACENB, que incluem moradores/as "de fora", inclusive eu, que acabo de me associar mas voltei a residir em Minas Gerais em 2024.

Para a realização do documentário seguimos um pré-roteiro de perguntas, com o intuito de balizar minimamente as conversas, trazendo questões coletivas que tocam o

[8] Os links de acesso para os *making of* e trailer estão disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=dLT9Oq0YyWw, https://www.youtube.com/watch?v=vGHj6KQb-mo, https://www.youtube.com/watch?v=B6d8sXEXwQ4 e https://www.youtube.com/watch?v=C_am5JfT-XU&t=39s. A obra completa ainda não foi disponibilizada em plataformas abertas devido ao desejo da equipe de inscrever o documentário em mostras competitivas.

[9] Segundo informações do último censo mais confiável e detalhado do IBGE (https://www.ibge.gov.br/), realizado ainda em 1987/1988 (estando consideravelmente desatualizado), que serve como base para traçar um panorama das concentrações dos grupos de *nikkeis* no Brasil. Os dados também estão disponíveis para acesso livre nos endereços eletrônicos do "Centro de Estudos Nipo-Brasileiros" (https://cenb.org.br/articles/display_pt/Distribuicao%20Regional%20da%20Populacao) e do "Consulado Geral do Japão em São Paulo" (disponível em: https://www.sp.br.emb-japan.go.jp/itpr_pt/nipobrasileiro.html).

processo de construção da comunidade japonesa de Ivoti. Contudo, a intenção com o pré-roteiro não era enquadrar os relatos no formato de entrevistas, surgindo, no decorrer das narrativas, novos questionamentos que instigaram os/as interlocutores/as a contar as experiências pessoais e familiares, ressaltando o tom de diálogo do projeto. Dessa forma, as falas iniciaram com estórias da chegada das famílias pioneiras ao Brasil, não necessariamente diretamente na cidade de Ivoti. Tadashi Hamanaka, por exemplo, relatou como era a sua vida no Japão e seus anseios para o futuro:

> ...no Japão eu era um assalariado, trabalhava em uma empresa. Mas desde que estava no ensino ginasial queria viver na agricultura. Então larguei meu emprego e vim para cá. Quantos anos já se passaram?.... Eu tinha 22 (anos), então já se passaram 55 anos... Por volta do início da década de 1960, final de 1950 ou início de 1960, um grande número de japoneses imigraram do Japão para este estado. Todos cultivavam tomates, mas o mercado despencou e todos estavam tendo dificuldade para sobreviver. Até então estávamos todos arrendando terras, mas tínhamos que nos unir, comprar um terreno, formar uma cooperativa agrícola, organizar a nossa produção e mandar para São Paulo. E assim fundamos uma cooperativa. No início cultivamos bergamotas (tangerinas), mas como não deu certo, partimos para as uvas Itália, mais adequadas para o terreno. Porém, éramos todos amadores na produção de uvas e então as coisas não foram bem. Mas as coisas começaram a melhorar muito a partir do final da década de 1970 (Tadashi Hamanaka, fevereiro de 2024).

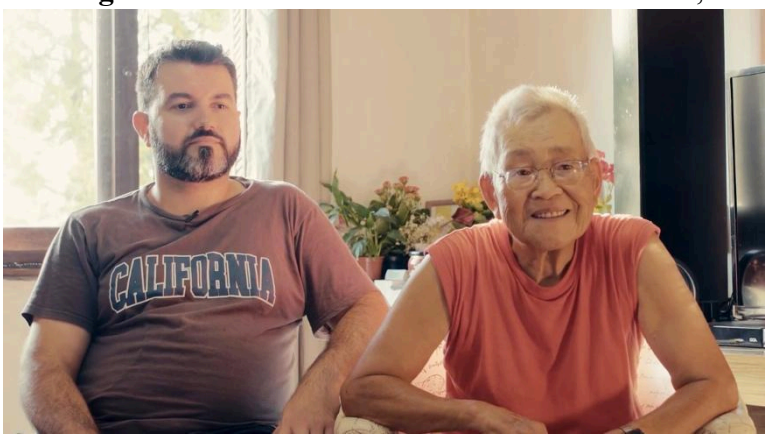
Imagem 04 : Entrevista com Hamanaka-san, fevereiro de 2024.

Fonte: [ACENB, 2024]

As adversidades da chegada ao Brasil também foram apontadas por Tadao Miwa, que relatou suas estórias de vida ao lado de seu filho, Márcio Key Takeda Miwa, brasileiro que viveu como *decasségui* no Japão:

> Subindo o Rio Amazonas, de lá entrando num rio menor e lá à direita estava a cidadezinha. Se chama Monte Alegre e levava duas horas até àquelas terras que o governo nos doou. Acho que ficamos uns 6 anos. É... do Amazonas até o Rio (de Janeiro) acho que levou uma semana de barco. Levou uma semana. De São Paulo até o Rio Grande do Sul viemos de ônibus (Tadao Miwa, fevereiro de 2024).

Imagem 05: Entrevista com Tadao e Márcio Miwa, fevereiro de 2024



Fonte: [ACENB, 2024]

Segundo Hiromitsu Miyabe, cuja família é uma das poucas da colônia que ainda se dedica à plantação de uvas, seus avós tiveram que se mudar muitas vezes, até encontrar em Ivoti seu porto seguro:

> Bem... Foi lá por volta de 1956, finzinho que os pais da minha mãe quiseram vir para o Brasil. Com o sonho de adquirir terras no Brasil. E 59 dias vieram no balanço do oceano, no navio. Aí chegaram no Brasil, passaram pelo Canal de Panamá. Diz que foram de trem para São Luís Gonzaga, e se instalaram numa propriedade de italianos, que tinha um hotel. Aí os japoneses produziam verduras para o hotel. Bom... Nossa família até chegar a Ivoti, em 1970, nós tivemos se mudando mais ou menos em dez localidades (Hiromitsu Miyabe, fevereiro de 2024).

Imagem 06: Entrevista com Hiromitsu Miyabe, fevereiro de 2024.

Fonte: [ACENB, 2024]

Imagem 07: Entrevista com Hiromitsu Miyabe, fevereiro de 2024.

Fonte: [ACENB, 2024]

Sobre as intempéries da viagem de vinda para o Brasil, Fábio Kojiro Sato, que conversou com nossa equipe ao lado da mãe, Rimiko Sato, relatou as dificuldades do percurso de navio, ao dizer: “Então, porque ela conta, assim, que ela enjoava muito no navio, e daí ficou os 45 dias vomitando no mar”. Fábio também contou uma prática muito comum para os/as japoneses/as e descendentes, que vigorou pelo menos até a década de 1970, denominada *omiai*[10], que consiste em casamentos arranjados, realidade

[10] O *omiai* poderia ser arranjado por meio de cartas e/ou mediado por alguém importante dentro da comunidade.

de muitos/as imigrantes nipônicos/as que chegaram ao Brasil: “Eu nasci aqui, em Ivoti, e ela no Japão. Kumamoto-ken. É... Foi o que eles chamam de casamento arranjado, assim, né? Ele veio lá na década de 50, em 56, e ela veio lá em 1963. E uns sete anos depois, então, ela veio”.

Imagem 08: Entrevista com Rimiko e Fábio Sato, fevereiro de 2024.

Fonte: [ACENB, 2024]

Kiyome Shimozono Miyabe também acentuou a mesma questão dos casamentos arranjados, visto que várias famílias japonesas vinham para o Brasil organizadas artificialmente, apenas para fins de cadastro, situação vivida, inclusive, pela minha *bachan* (avó), que imigrou para o estado de São Paulo em 1937 e se casou na década de 1940:

> Porque nossos pais vieram, né? Era uma oportunidade, né, pra vir aqui. A minha mãe também veio nesse... Junto, né? Elas vieram como noivas, né? É só a passagem de vinda, né? Não tinha como voltar! Gostando ou não da pessoa, tu tinha que ficar, né? Não tinha como voltar, porque daí tu tinha que ficar por aqui. Tanto que tem casais que não se deram bem e tem casais que até brigaram, né? Mas... (Kiyome Shimozono Miyabe, novembro de 2024).

Imagem 09: Entrevista com Kiyome Shimozono Miyabe, novembro de 2023.

Fonte: [ACENB,2024]

Já Tazuko Arima relatou algumas das suas percepções entre as diferenças no tratamento das mulheres no Japão e no Brasil, ressaltando o aumento gradativo da noção de pertencimento em solo brasileiro:

> Eu não me arrependo de nada. Penso que pelo meu jeito de ser, aqui foi o melhor lugar. Na minha juventude havia uma pequena diferença entre homens e mulheres, mas... Aqui no Brasil quase não senti nenhuma diferença e é um país de meritocracia e as mulheres também conseguem galgar postos de liderança. Achei isso sensacional! E a cada ano no Brasil, mais e mais senti o quão maravilhoso é este país! (Tazuko Arima, fevereiro de 2024).

Imagem 10: Tazuko Arima em seu ateliê (foto de arquivo).

Fonte: [Acervo de Tazuko Arima, 2014]

Após os primeiros depoimentos relacionados à chegada ao Brasil, as conversas giraram em torno das dificuldades iniciais para o estabelecimento da colônia, com a implantação da cooperativa de produtores de uva, seguido das lembranças dos bons momentos desfrutados no auge da comunidade. Segundo Hiromitsu Miyabe:

“Chegamos no porto de Rio Grande no dia 15 de fevereiro de 1960. E fomos na chácara dos Antônio Rossi, em Novo Hamburgo, e começamos a plantar verdura. Até a implantação de uvas, e estamos aí até hoje, né?” Satoshi Scaldo Suzuki também nos contou como seus pais imigraram para o Brasil e as atividades que desenvolveram ao se estabelecerem em Ivoti:

> Meus pais vieram do Japão e eu cresci aqui, sempre trabalhei na propriedade, produção de uvas. Depois um pouco de kiwi e fui fazer graduação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Agronomia, para poder melhorar o trabalho. Depois que me formei vim pra propriedade, começamos a trabalhar com hortaliças. Começamos depois, então, a vender as mudas e hoje nós somos só produtor de mudas. E começamos com mudas, então de hortaliças, depois temperos e hoje nós temos flores... Os meus pais vieram de Niigata-ken. Vieram pro Paraná, depois ficaram em Santa Maria e teve então o desejo de se juntar numa colônia pra poder ter mais poder econômico. Antigamente você comprar insumos, você tinha que comprar em quantidade maior e isso era vantajoso. Depois, então, foi plantado... Eles vieram primeiro plantando tomate pra época que a uva ainda não está produzindo. Depois começamos a plantar uvas. Trabalhamos com uva durante 20 anos, praticamente (Satoshi Scaldo Suzuki, fevereiro de 2024).

Imagem 11: Entrevista com Satoshi Suzuki, fevereiro de 2024.

Fonte: [ACENB, 2024]

Sobre as boas lembranças da infância, Kiyome nos confidenciou que “a minha infância foi boa, a aceitação foi ótima, né? Estudei aqui na aula japonesa, nos primeiros (anos). Aqui no antigo memorial, que era a Escola Castelo Branco, até quarta série,

depois fui pra Ivoti". Márcio Miwa também trouxe memórias afetivas da vida na colônia, ao dizer que "uma das únicas lembranças que eu tenho, assim, da infância mesmo, é correndo no meio das uvas, dos parreirais de uva. Brincando de pé no chão naquela época e tudo mais". Já Masako Neshiba rememorou as práticas que o grupo de mulheres realizava cotidianamente: "na época em que vim, preparávamos várias comidas japonesas, mais adiante fazíamos ikebanas[11]! Fazíamos também trabalhos artesanais".

Instigante, ainda, o relato de Kaho Kuniyoshi Miyabe, que veio para o Brasil recentemente, para trabalhar na colônia como professora de japonês, constituindo família e se fixando definitivamente:

> Vim para Ivoti em 2018 como voluntária da Agência de Cooperação Internacional do Japão, a JICA, como professora de japonês. Durante os dois anos atuando aqui, conheci meu atual marido e depois que retornei ao Japão, em 2021, voltei novamente ao Brasil, casei com meu marido e agora tenho uma filha. E desde então tenho vivido em Ivoti (Kaho Kuniyoshi Miyabe, novembro de 2023).

Imagem 12: Entrevista com Kaho *sensei*, novembro de 2023.

Fonte: [ACENB, 2024]

Em relação à infância e à vida na colônia, localizada em uma região (Vale dos Sinos) e numa cidade majoritariamente de imigração alemã, a equipe de produção perguntou sobre as dificuldades, racialização e preconceito amarelo[12] que foram percebidos ao longo das experiências de vida. Embora tenhamos, principalmente eu, insistido na questão, visto que, conforme apontam Hikiji e Kishimoto (2008), os/as

[11] Típico arranjo floral japonês.

[12] Pretendo desenvolver as questões percebidas e relacionadas à racialização e ao preconceito amarelo no Brasil e em Ivoti em outra oportunidade. Mas, para saber mais sobre o assunto, ver Elizabeth Yuko Haga (2005), Marcia Yumi Takeuchi (2008) e Caynnã de Camargo Santos e Claudia Rosa Acevedo (2013).

brasileiros/as com ascendência nipônica são vistos como *decasséguis* no Japão, ou seja, não são "legítimos/as japoneses/as"; enquanto os/as japoneses/as e suas proles são considerados/as como *nikkeis* no Brasil, isto é, não são "totalmente" brasileiros, para a maioria dos/as interlocutores/as existiu uma grande aceitação por parte dos/as moradores/as da cidade, com poucos relatos relacionados de experiências de *bullying* ou de não pertencimento.

Nessa direção, é fundamental mencionar a existência de outro aspecto nas comunidades *nikkeis*, que consiste no fato delas apresentarem, simultaneamente, uma noção de pertencimento local e global. Local, pelo fato de cada família, dependendo das regiões de fixação, apresentar particularidades e expressar com maior ou menor intensidade as características desse *ethos* japonês, como se formassem espécies de "clãs" (Evans-Pritchard, 1978; Lévi-Strauss, 1949; Radicliffe-Brown, 1973) que incluem não somente laços de consanguinidade, mas também de afinidade.

Depois, existe uma relação global, já que comunidades *nikkeis*/*decasséguis* são formadas não apenas no Brasil e no Japão, mas em todo o mundo, revelando as dimensões transnacionais dessa mesma identidade. Para Velho (1995, p. 228), as inovações econômicas e tecnológicas, que foram aceleradas a partir do século XVIII (com a Revolução Industrial e o Capitalismo), mas cujas origens remontam aos séculos XV e XVI, geraram "um processo inédito de globalização ao estabelecerem vínculos econômicos, políticos e culturais entre quase todas as grandes regiões do planeta". Aqui, "tanto a liberdade individual quanto a identidade singular de grupos situam-se num mundo de relações cujas fronteiras, em muitos casos, podem ser planetárias" (Velho, 1995, p. 230) e esse jogo de relações não se estabelece sem diferenciações e momentos de crise e ruptura. Como ressalta Koury (2010, p. 46), existem sempre novas inserções e registros sociais que ampliam a cultura subjetiva de um dado espaço-tempo, compondo novas performances individuais e em grupo dentro de um *estilo de vida* existente.

Possivelmente, o respaldo de viver e andar em grupo parecem ter garantido essa proteção em relação à situações de preconceito. Tendo eu nascido numa cidade com poucos *nikkeis* e sofrido muito *bullying* e situações de preconceito étnico-racial, sempre me perguntei porque minhas primas e primos que residiam na cidade de São Paulo, que abriga a maior comunidade *nikkei* do país, conviviam e andavam apenas com outros

nikkeis. A resposta, me parece, tem relação com a noção de pertencimento e segurança que o grupo proporciona. Segundo Kiyome:

> Sabe que na nossa época a gente sofria, talvez, bullying, digamos, né? Falavam "ô, japonês, ô japa", né? Mas a gente não ligava para isso. Pra nós era tipo uma amizade, sabe? A gente não se ofendia com isso, que nem hoje em dia muito o pessoal fala. Que a gente tava sempre andando em grupo, né? E se alguém falava alguma coisa pra nós lá, sofreu um bullyng. Aí tinha os mais velhos que, digamos né, que defendiam a gente, sabe? Então não deixava a gente ser atacado, nem falado (Kiyome Shimozono Miyabe, novembro de 2023).

Sobre esse processo e fluxo migratório, que estabelece as definições de *decasséguis* e *nikkeis*, é fundamental mencionar, ainda, que a imigração dos japoneses e a formação dos grupos gerou um fenômeno no sentido inverso, isto é, a emigração de brasileiros, em sua maioria com ascendência nipônica, para a "Terra do Sol Nascente". Nos dois casos, tais migrações foram acarretadas por momentos de crise e possuem o "trabalho" (ou a busca por ele) como característica comum: de um lado, os/as japoneses/as vieram para o Brasil inicialmente pela necessidade de aliviar a tensão socioeconômica no país, resultante de uma grande densidade/explosão demográfica e, posteriormente, devido aos períodos de escassez entre as duas grandes guerras. Por outro lado, o movimento inverso se deu devido à (eterna) instabilidade e desamparo socioeconômico em que vivemos, havendo no Japão cerca de 180.923 *decasséguis*, de acordo com dados publicados em 2017 pela Bloomberg[13].

Esses movimentos migratórios para as cidades, juntamente com a ida para o Japão como *decasséguis* foram as principais causas relatadas para o declínio financeiro e comunitário da colônia japonesa de Ivoti. Segundo Paulo Tanaka:

> Uma boa parte dos moradores aqui já estão numa idade bastante avançada, principalmente os fundadores e a maioria das famílias aqui optou pra investir na educação dos filhos para que eles não precisassem continuar aqui na colônia. Para poderem ter um futuro melhor trabalhando fora.. Foi uma queda bastante grande a partir dos, perto dos anos 90, onde começou a uma grande leva dos jovens e alguns adultos aqui da colônia como dekasseguis pro Japão. Então, isso prejudicou bastante a produção, aqui. A cooperativa entrou em crise. Muitos acabaram saindo da cooperativa. Então, os que permaneceram tiveram que manter a cooperativa (Paulo Tanaka, fevereiro de 2024).

Nélson Hayashi também nos falou, ao lado de sua mãe, Sumako Hayashi, com pesar e saudosismo sobre esse período de declínio populacional:

[13] https://www.bloomberg.com/.

> A colônia também, eu acho que, chegar um ponto que era, éramos nos anos 70 a 90. Mas acho que não vai mais voltar, né? Porque... temos bastante crianças aí! Quanto? Umas dez crianças, tem, né? Pequenininhos, né? Mas chegou uma época aí que tinha, acho, uns 30, 40, gurizada, né? Mas essa época eu acho que não vai chegar mais, acho... É claro que a tendência é os jovens se estudar pra faculdade, né? E embora também, né? (Nélson Hayashi, fevereiro de 2024).

Imagem 13: Entrevista com Sumako e Nélson Hayashi, fevereiro de 2024.

Fonte: [ACENB, 2024]

Apesar das constatações do declínio da colônia, relatadas por todos/as os/as interlocutores/as, quando perguntados sobre o futuro da comunidade, fios de esperança alicerçados na manutenção das tradições trazidas do Japão e na noção simbólica de pertencimento a um grupo, foram exaltadas. Sobre a manutenção desse "legado japonês no Brasil", Kyiomi afirmou que "o que a gente puder continuar mantendo, a gente mantém, sabe? Aula de japonês, ou então *gateball*, gincana esportiva, *engenkai*, sabe? Pra não perder, né?". Além disso, reforçou a importância do aprendizado do idioma para a manutenção da cultura nipônica, ao afirmar que aprendeu, desde o começo da vida, a língua japonesa:

> Foi a primeira coisa que meu pai me ensinou, sabe? Pra não perder, então, essa nacionalidade deles, na verdade, né? Pra gente não esquecer de onde meus pais vieram, né? O português a gente aprende com os vizinhos, porque a gente já falava japonês em casa". Daí tinha vizinhos que só falavam português, né? O lado japonês da gente nunca, nunca se perdeu. Tanto que meus filhos, também, né? Sempre a gente ensinou a falar em japonês pra não perder essa raiz, digamos, né? (Kiyome Shimozono Miyabe, novembro de 2023).

Já Fábio Sato enfatizou a importância das pessoas ficarem e/ou retornarem para a colônia, e da alegria da sua mãe quando soube que permaneceria no local:

> A minha mãe ficou muito feliz que eu ia ficar porque ela queria que quando meu irmão disse que não queria ficar, ela ficou um pouco... Eles desejam que tenha continuidade, assim... Quando a gente decidiu por encerrar as atividades nessa cooperativa aqui, também, eu tava recém entrando, né? Então eu, eu tinha... Quando me perguntarem eu não queria ter fechado. A gente votou, fez a votação, eu fui voto vencido. Então, a maioria, mais os pessoal velho que queriam fechar. Porque eles achavam que já tava fechando o ciclo. Só que nós estávamos iniciando, né? Eu acho que tudo é um ciclo, né? Que alguns vão, mas eu acho que alguns vão ficando, também. Eu, no que depender de mim, eu gostaria de poder contribuir e incentivar cada vez mais essa formação de grupos assim, pra fortalecer, inclusive, a colônia, né? Então, eu fico feliz que a feira tá dando um sucesso agora, né? (Fábio Sato, fevereiro de 2024).

Márcio Miwa, que trabalhou por muitos anos no Japão, também enfatizou a importância de se manter o legado familiar: “E numa das vindas minhas pro Brasil, vindo aqui pra casa, né? Vendo eles trabalharem, lutarem, eu olhei e parei pra pensar. Eu acho que eu também tenho o meu dever de dar continuidade a algo que tanto se batalhou pra ter e estarem aqui”. Já Olinda Tanabe Miyabe, que conversou com a equipe ao lado de sua mãe, Sueko Tanabe, enfatizou os aspectos positivos que a levaram a entrar posteriormente na colônia e por ali permanecer até os dias de hoje: “E morar, assim, em Colônia, é muito bom! É uma família grande aqui, né? Quando um precisa de ajuda, o outro apoia, nas horas boas, como nas horas mais tristes, também! É muito bom! E o que mantém aqui é muito respeito que uma família tem com os outros”.

Imagem 14: Entrevista com Sueko e Olinda Tanabe.

Fonte: **[ACENB, 2024]**

Como iniciativas para a manutenção dessas memórias materiais e imateriais, Anthony Tao, um dos produtores do documentário, ressaltou a importância da construção do Memorial da Colônia Japonesa de Ivoti e as questões simbólicas que envolvem esta construção:

> Esta imponente rocha representa o navio em que as famílias imigraram. O espelho d'água e esta parede branca juntos, a arquiteta Madalena Fuke, quando ela projetou aqui, e pensou em como representar o novo mundo, construiu esta parede branca representando o novo e o desconhecido mundo onde as famílias iriam imigrar. Antigamente, aqui, nos anos 70… desde 1970 até 1990 existia uma escola (Anthony Tao, fevereiro de 2025).

Imagem 15: Tríptico que mostra o Memorial, a rocha e a parede branca apontadas por Anthony Tao

Fonte: fotos do acervo do pesquisador, 2021.

Para Tomoko Kimura Gaudioso, professora de língua japonesa da UFRGS e profunda conhecedora da cultura e do processo de imigração nipônica no Brasil, ressaltou o valor da manutenção da colônia de Ivoti, problematizando, inclusive, o termo êmico “colônia”:

> E ali em Ivoti é um dos lugares que mantém muito das culturas, esses "saberes-fazer" do japonês. Existem outras colônias, colônias... É que na verdade a palavra, a própria palavra "colônia" é problemática, né? Talvez tenha que falar "comunidade" e não "colônia". Existe uma tal colônia, ou comunidade de Gravataí, que também realizam várias atividades, que é muito própria da cultura japonesa. Assim, esse sistema organizacional é muito, muito similar ao que se mantém no Japão, ou que se mantinha no Japão. Porque muitas vezes, assim, o próprio país de origem, local, de origem, já evoluiu e não realiza mais. E aqui, fora do local, fora da comunidade original, continua mantendo essa prática, né? E nesse sentido, a Escola de Ivoti posso dizer, que é a única escola de língua Japonesa que tem, assim, vamos dizer, aval da prefeitura como uma escola de idioma japonês. Pelo menos aqui no Rio Grande do Sul, né? Então isso faz, acho que, bastante diferencial, assim, da própria prefeitura, que é fora da comunidade japonesa, reconhecer o curso de japonês, né? (Tomoko Kimura Gaudioso, fevereiro de 2024).

Imagem 16: Entrevista com Tomoko sensei no Memorial

Fonte: **[ACENB, 2024]**

Imagem 17: Entrevista com Tomoko *sensei*, fevereiro de 2024.

Fonte: [ACENB, 2024]

A partir da constatação desse legado japonês em Ivoti e da necessidade de manter a colônia viva, surgiram narrativas instigantes sobre as possibilidades futuras da comunidade. Segundo Tadashi Hamanaka:

> A vida da Colônia daqui pra frente, penso que também precisamos preservar a cultura japonesa para o futuro. É por isso, a cultura japonesa, incluindo a escola de língua japonesa, e este museu e a Feira. Que tantas pessoas vêm nos visitar na Feira… Acho que precisamos continuar a valorizar essas coisas. Penso que, se preservarmos isso, poderemos continuar existindo como comunidade de imigrantes japoneses. Gostaria que continuassem preservando. Estive em algumas áreas de colonização japonesa fora daqui, mas… Acho que não há lugar melhor que Ivoti! Por isso, pretendo ficar em Ivoti até os fins dos meus dias (Tadashi Hamanaka, feveiro de 2024).

Hiroshi Taniguchi, presidente da Associação de Assistência Nipo Brasileira do Sul (Enkyosul), nos ofertou um relato emocionado sobre a comunidade de Ivoti:

> Eu gosto de ir a Ivoti participar daquela feira que tem lá, tá? Eu gosto de entrar naquele museu... Ah... Me recorda o passado... Meus pais também trouxeram várias coisas do Japão que foi se perdendo no caminho. Se pudesse ter guardado, certamente hoje teria levado pro Museu de Ivoti (Hiroshi Taniguchi, fevereiro de 2024).

Imagem 18: Entrevista com Hiroshi Taniguchi, fevereiro de 2024.

Fonte: [ACENB, 2024]

Para o cônsul japonês no Rio Grande do Sul, Kazuyoshi Shimizu, é fundamental a manutenção desse "*furusato*", sendo que o nosso documentário também faz parte da tentativa de eternizar as memórias dos/as fundadores/as da colônia, muitas dessas pessoas com idade avançada:

> A atuação dos imigrantes japoneses no Brasil foi essencial para o desenvolvimento do Brasil. Isso é um fato relevante e de conhecimento de todos. Mas, por trás disso, estavam os esforços extraordinários dos imigrantes e das suas famílias, assim como a perseverança e a força que carregavam em seus corações em nunca desistir, que jamais devemos nos esquecer. O fato dos imigrantes japoneses se estabelecerem em Ivoti e, para além de Ivoti, terem tido contribuição inestimável ao desenvolvimento do estado do Rio Grande do Sul e ao Brasil, certamente, penso que deveríamos deixar registrados em memórias, toda esta trajetória, fundamentalmente, em suas associações e no memorial da imigração. Lembrar que a razão pela qual o "EU" de agora existe é graças a existência do "Furusato Ivoti" que vos criou, e, além disso, transformar todo este sentimento em relação à Ivoti, sua terra natal, em uma forma de apoio para dar continuidade, assim como, pensar em formas e maneiras de ajudar, tudo isso com carinho ao seu Furusato (terra natal), este é o meu sincero desejo para a comunidade. Que este documentário, começando pela Colônia de Ivoti, seja a prova da grande contribuição dos imigrantes japoneses no estado do Rio Grande do Sul, e desejo que o documentário permaneça em seus corações e memórias por muito tempo (Kazuyoshi Shimizu, fevereiro de 2024).

Imagem 19: Entrevista com o cônsul Shimizu, fevereiro de 2024.

Fonte: [ACENB, 2024]

Nas palavras de Paulo Tanaka, quem pela primeira vez mencionou o conceito de "*furusato*" e "nos deu" o titulo do filme:

> E a gente entra nessas entressafras digamos, de gerações de nascimentos. Então, hoje a gente tá vendo crianças pequenas novamente, mas não como antigamente, que tinham vários, né? Infelizmente a maioria saiu daqui e... Claro! A gente torce pra que eles sempre vão muito bem,! Que tenham progresso na sua vida pessoal e familiar. Mas que eles tenham um local pra voltar, que em japonês seria "Furusato", né? Pra que eles possam voltar aqui e poderem falar pros seus filhos, seus netos: "Oh! Aqui eu corria no undokai[14], aqui eu dançava no engeikai[15]. Essa aqui foi a minha escola, a primeira escola que eu tive". Então são essas coisas que a gente quer manter aqui. Eu prezo muito essa parte de conservar a colônia. Pra manter as tradições, né? Manter esse modo de vida. O que eu puder fazer pra ajudar a

[14] Gincana esportiva.
[15] Festival artístico com temas nipônicos e locais.

> comunidade aqui a continuar sendo essa família grande, nosso "Furusato" é aqui! (Paulo Tanaka, fevereiro de 2024).

Montagem e finalização da obra:

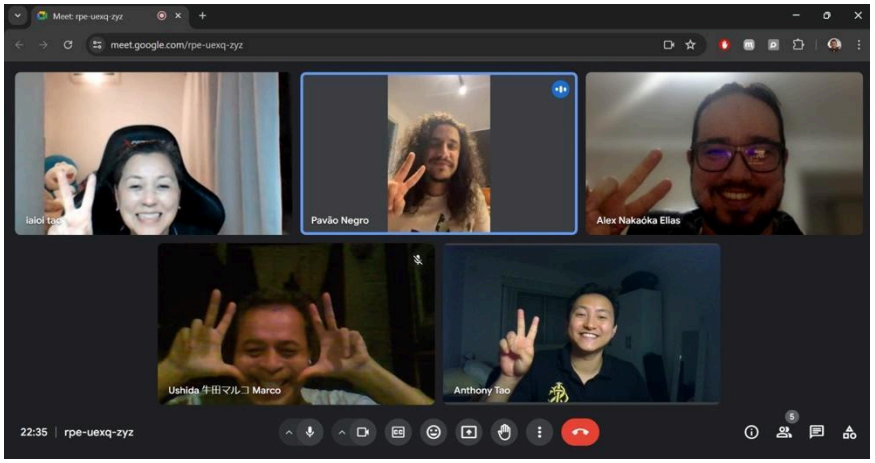
Após o período de pré-produção e produção do documentário, os passos seguintes foram a realização da decupagem do material, um processo cuidadoso e demorado, visto que foram mais de 15 horas de gravações. Para a elaboração do roteiro de montagem, fez-se necessária a exclusão das entrevistas de vários/as interlocutores/as por causa do limite de 30 minutos (contando a abertura e os créditos) estabelecido pelo edital da Lei Paulo Gustavo. Assim, optamos por privilegiar, nessa primeira obra, os relatos das pessoas que fundaram e fizeram/fazem parte da colônia japonesa de Ivoti.

Na etapa de edição e montagem, por mim realizada, é essencial destacar que incluímos a legendagem em português e em japonês, visto que, em geral, as pessoas mais velhas da colônia tem um domínio restrito do português, e algumas pessoas mais jovens não entendem o japonês. O trabalho de dupla tradução foi realizado por Iaioi *sensei* e Anthony Tao, professores/as de língua japonesa. Também nos preocupamos em refletir sobre outras formas de acessibilidade e na multiplicidade da recepção do filme, inserindo a tradução na linguagem de sinais (libras), realizada pela profissional Luciana Côrte Real. Na parte sonora, o codiretor Gustavo Almeida foi o responsável pelo tratamento do som e criação da trilha sonora original, auxiliado por Anthony Tao (violino) e por Leonardo Marques Kussler (*shakuhachi*, flauta japonesa feita de bambu).

Além disso, é fundamental dizer que a produção do documentário, finalizada no dia 10 de dezembro de 2024, com um total de 29min07seg de duração, sofreu um atraso considerável devido às fortes chuvas e consequentes enchentes que inundaram o Rio Grande do Sul em maio de 2024, e afetou de forma intensa a vida dos/as produtores/as e dos/as interlocutores/as. Foram realizados, ao todo, 15 cortes até chegarmos à versão final do filme etnográfico. Cada um dos cortes foi revisado pela equipe de produção inteira, grupo que se reuniu, virtual e presencialmente, em mais de 15 ocasiões, originando um instigante e potente processo dialógico de produção, perpassado, certamente, por muitos momentos de debates acalorados e discordâncias, até chegarmos na versão definitiva da obra, que é composta não somente pelas entrevistas gravadas,

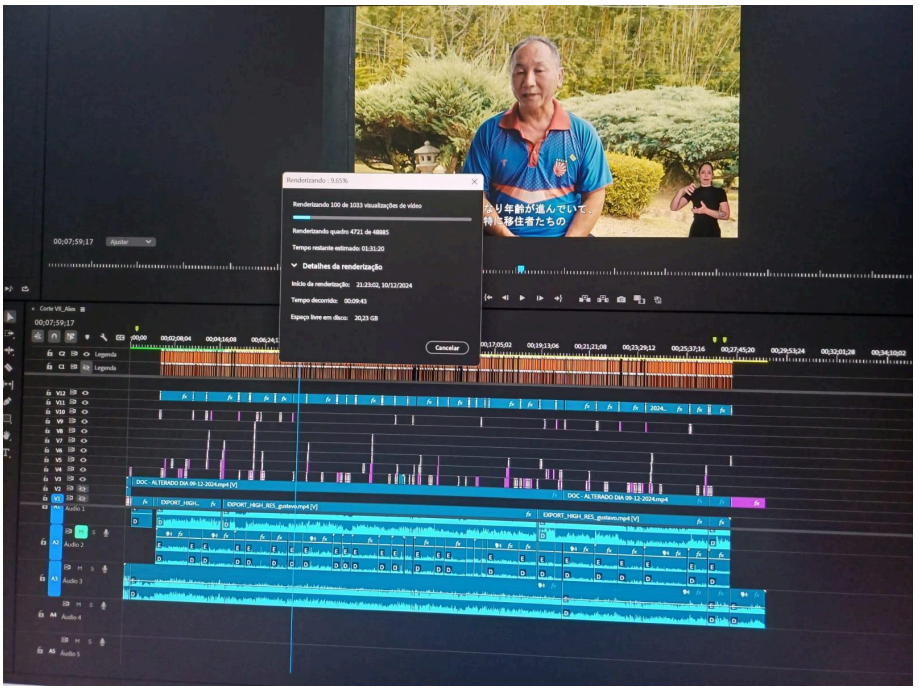
mas, também, por fotografias de acervo dos/as interlocutores e por algumas imagens por mim realizadas ao longo desses anos de intenso convívio.

Imagem 20: Uma das reuniões da equipe de produção, outubro de 2024.



Fonte: [Acervo pessoal do autor, 2024]

Imagem 21: Ilha de edição com as camadas e faixas imagéticas e sonoras, dezembro de 2024.



Fonte: [acervo pessoal do autor, 2024]

Devolver a imagem:

Após a finalização do filme etnográfico a equipe de produção tem se debruçado no processo de devolutiva de Furusato: um lugar para voltar. Primeiro, pois é fundamental restituir o resultado das interlocuções para a Colônia Japonesa de Ivoti, que generosamente acolheu nosso projeto e se abriu para a realização do filme. Depois, pois assumimos um compromisso ao aceitar a verba a partir da Lei Paulo Gustavo, que remete às contrapartidas para o município de Ivoti, cuja prefeitura mediou o repasse do incentivo cultural, e para o público mais amplo, visto que a verba partiu do Ministério da Cultura do Governo Federal. Tal importância da devolução das imagens para o grupo já foi estudada por diversos autores, como, por exemplo, Kim (2015), que submeteu a sua produção fotográfica aos seus interlocutores, cadeirantes jogadores de rúgbi, em um trabalho de coprodução no qual os retratados não são meros objetos da pesquisa; e Copque (2015), que fotografou presidiários com o intuito de entender que tipo de tatuagem eles faziam, garantindo o anonimato dos rostos e corpos e discutindo as imagens com os pesquisados, estabelecendo uma relação de confiança e um diálogo pautado no "deixe eu ver como ficou!" ou o "apague essa".

Dessa forma, a equipe executiva promoveu, no dia 17 de dezembro de 2024, a tão esperada estreia do documentário, realizada na sede social da ACENB. O filme foi exibido com legendagem em japonês, o que permitiu uma melhor compreensão para os/as espectadores/as, na sua totalidade residentes na comunidade, com a exceção de algumas autoridades locais. O evento contou com a presença de 47 pessoas, entre eles/as interlocutores/as que participaram do documentário, seus familiares, amigos/as, membros da comissão executiva, diretoria e associados/as. O evento foi prestigiado por importantes figuras do cenário cultural e educacional de Ivoti. A secretária de cultura, Raiama Trenkel, a diretora de cultura, Letícia Pohren, e a representante da secretaria de educação, Daiane Graeff, estiveram presentes, destacando a relevância da ocasião.

Após a exibição do documentário, os/as presentes se reuniram para uma celebração, onde brindaram com *sakê*. Houve um momento de comentários e reflexões do público, que expressaram suas emoções e impressões sobre o filme. Os/as imigrantes que deram depoimentos no documentário estavam visivelmente emocionados/as e compartilharam o sentimento de que suas trajetórias de vida valeram a pena, pois agora estavam registradas para a posteridade. Esse sentimento de orgulho e satisfação era evidente em suas palavras e expressões.

No dia 19 de dezembro de 2024 foi realizada a primeira exibição aberta ao público geral, ocorrida na Câmara de Vereadores de Ivoti. O evento reuniu 23 pessoas, e os/as espectadores/as comentaram sobre a importância desse primeiro registro documental. Eles destacaram como a Colônia Japonesa de Ivoti e seus/suas moradores/as se integraram à comunidade local, mantendo sua identidade e cultura. Os relatos e depoimentos apresentados trouxeram uma nova perspectiva sobre a história da imigração japonesa na região, ressaltando os desafios e conquistas dos/as imigrantes ao longo dos anos.

Em 21 de dezembro de 2024a mostra foi realizada novamente na sede da ACENB, com a exibição com legendagem em português e em libras, garantindo a acessibilidade para todos/as os/as participantes. A presença de 40 espectadores, entre eles/as familiares, filhos/as de imigrantes e amigos do estado do Paraná, contribuiu para o sucesso do evento, que contou com apresentações culturais do grupo Ivoti *Wadaiko*, que encantaram o público com performances de *taiko*, o tradicional tambor japonês, e coreografias de danças de *bon odori*. Após a exibição do documentário, foi realizado um bate-papo onde os/as participantes puderam expressar suas opiniões e sentimentos sobre o filme. Comentários elogiosos foram feitos, parabenizando a iniciativa e destacando a importância de se preservar a história da imigração japonesa no Rio Grande do Sul.

Em 28 de dezembro de 2024 o local de exibição foi a Escola de Língua Japonesa de Ivoti, que contou com a presença de 17 participantes. Entre eles/as estavam alunos de japonês, familiares, professores/as e amigos/as de São Paulo. O filme foi recebido com muito entusiasmo, e os/as espectadores/as demonstraram seu apreço através de sorrisos e acenos de cabeça em concordância com as falas dos/as interlocutores/as. No mesmo dia, foi realizado o tradicional *mochitsuki*, a preparação de bolinho de arroz glutinoso, simbolizando tenacidade e vigor para o próximo ano. A atividade foi um momento de união e celebração, destacando a importância das tradições na manutenção da identidade cultural.

As exibições seguiram já no início de 2025, com a mostra realizada no Centro Municipal de Cultura, Arte e Lazer Lupicínio Rodrigues, em Porto Alegre/RS, no dia 10 de janeiro. O evento contou com a presença de 63 participantes, incluindo moradores/as da capital gaúcha. Os/as espectadores/as comentaram sobre o documentário, destacando

a necessidade de mais exibições para alcançar um público maior e promover o conhecimento sobre a Colônia Japonesa de Ivoti. Eles/as ressaltaram o significado da imigração nipônica no contexto do Rio Grande do Sul, a força da agricultura e a preservação da identidade e cultura. Além das discussões, houve apresentações de artes marciais, como *kendo*, *naginata* e *iaido*, que impressionaram o público.

No dia 19 de janeiro de 2025, a sede da ACENB recebeu a comitiva do Governo da Província de Shiga, Japão. O encontro contou com a presença de 29 pessoas. Após a visitação ao Memorial da Imigração Japonesa de Ivoti, foi apresentado o documentário, que emocionou profundamente os/as visitantes. A música "Furusato", tema do filme, foi cantada com entusiasmo pelo público. A canção trouxe à tona sentimentos de nostalgia, emoções guardadas do sofrimento e das lutas na agricultura, bem como a saudade da família e amigos/as deixados no Japão há mais de seis décadas.

Imagem 22: Exibição do documentário na colônia japonesa de Ivoti.

Fonte: [ACENB, 2025]

Imagem 23: Exibição do documentário na escola japonesa de Ivoti.

Fonte: [ACENB, 2025]

Imagem 24: Exibição do documentário na Câmara Municipal de Ivoti.

Fonte: [ACENB, 2025]

Imagem 25: Exibição do documentário na colônia japonesa de Ivoti.

Fonte: [ACENB, 2025]

Considerações finais – perspectivas para o futuro:

Após essas primeiras mostras, a intenção da equipe executiva é ampliar o público do filme, incluindo exibições nos círculos acadêmicos (na Unimontes, na UFRGS, na Unicamp, na UFPel, etc.), em escolas públicas, em outras comunidades japonesas no Brasil e em festivais e mostras competitivas. Além disso, conforme já mencionado, realizamos 26 entrevistas, mas somente pequenos trechos de 19 delas compuseram o documentário devido ao tempo limitado em 30 minutos. A intenção, portanto, é continuar o projeto, levantando novos financiamentos para a realização de pelo menos uma série e um longa-metragem.

Embora não seja nativo da colônia de Ivoti, tenho uma ligação muito forte e intensa com a cultura japonesa, que se deve a minha própria ancestralidade, como *nikkei*, tendo minha mãe, que hoje é *decasségui* no Japão, como figura de referência. Além disso, convivo e estudo grupos e comunidades japonesas desde o início do mestrado, ou seja, desde 2011, quando iniciei minha pesquisa junto à comunidade budista *Honmon Butsuryu-shu*, primeiro grupo deste segmento a vir para o Brasil. No doutorado, continuei minha pesquisa de campo com esse grupo, tendo realizado, em 2014, uma viagem para o Japão, para conhecer os *otera* (templos) nipônicos.

Além dessa ancestralidade e desse histórico, o mais importante é ressaltar que, entre 2021 e 2023, durante o meu pós-doutorado vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), realizei uma pesquisa que voltou o olhar para comunidades e pessoas japonesas (*nikkeis* e *decasséguis*) que habitam, especialmente, o Rio Grande do Sul. Em especial, fixei morada em Ivoti por oito meses, para conhecer e conviver com as pessoas da colônia, a maior do estado sulino. Aí, estudei japonês no *gakkou* com Iaioi *sensei*, participei como voluntário nas Feiras, estive em vários eventos da Acenb, participei do *Kolonintenfest*.

Além e muito mais importante do que o extenso acervo fotográfico, videográfico, sonoro e textual que produzi, fiz muitos e bons/as amigos/as, e guardo, apesar de no momento estar distante, um profundo apreço, gratidão e carinho pela colônia e pelas pessoas que nela habitam ou por ela circulam, que tão generosamente me acolheram. Essa relação culminou neste documentário "Furusato: um lugar para voltar", produzido com auxílio da Lei Paulo Gustavo e apoio da Acenb, a partir da minha união com pessoas que nasceram na colônia de Ivoti e outras que, assim como eu, se agregaram ao longo do tempo. Reconheço, nesse sentido, que a colônia também se tornou, após curto, mas intenso convívio, um "furusato", um lugar que, por mais distante que eu esteja, pretendo sempre regressar.

Referências:

BATESON, Gregory. *Naven: Um esboço dos problemas sugeridos por um retrato compósito, realizado a partir de três perspectivas, da cultura de uma tribo da Nova Guiné*. São Paulo, EdUSP, 2006. (Original publicado em 1936).

CARDOSO, Vânia. Marias: a individuação biográfica e o poder das estórias. In. GONÇALVES, Marco Antonio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia (orgs.), *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2012, p. 37-60.

CARELLI, Vincent. Video in the Villages: Utilisation of Videotapes as an instrument of Ethnic Affirmation Among Indian Groups, CVA Newsletter, 1988.

_____. Vídeo nas Aldeias: um encontro dos índios com sua imagem. *Tempo e Presença*, vol. 270, p. 35-40, 1993.

_____. *Projeto Vídeo nas Aldeias: um encontro dos índios com sua imagem*. Projeto de Pesquisa Integrada/Conselho Nacional de Pesquisa, 1994.

_____. *The Project and the documentaries: two distinct and complementary dimensions of the Video in the Villages Project*, New York University, Center for Media, Culture and History, 1995.

_____. Cinema e povos indígenas: Experiências. *Cinema e Antropologia: Horizontes e Caminhos da Antropologia Visual*, Rio de Janeiro, 1994.

_____. Índios Eletrônicos. *Revista CINEMAIS*, Rio de Janeiro, 2000.

COPQUE, Bárbara. *Fotografar: expor (e se expor) – a utilização da fotografia no contexto da violência*. In: CAIUBY NOVAES, Sylvia (org.). Entre arte e ciência: a fotografia na antropologia. São Paulo, EdUSP, 2015, p. 71-92.

EVANS-PRITCHARD, E. E. *Os Nuer: uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota*. São Paulo, Perspectiva, 1978.

GONÇALVES, Marco Antônio. Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens. In. GONÇALVES, Marco Antonio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia (orgs.). *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2012, p. 19-36.

HAGA, Elizabeth Yuko. A "cultura samurai" em terra brasilis: Um estudo junguiano sobre a identidade do nipo-brasileira. São Paulo, COGEAE - PUC/SP, 2005.

HIKIJI, Rose Satiko Gitirana; KISHIMOTO, Alexandre. Nikkeis no Brasil, decasséguis no Japão: identidade e memória em filmes sobre migrações. *Revista USP*, n. 79, 2008, p. 144-164.

KIM, Joon Ho. O rúgbi em cadeira de rodas: um breve ensaio sobre a (des)construção da imagem da deficiência física. In: CAIUBY NOVAES, Sylvia (org.). Entre arte e ciência: a fotografia na antropologia. São Paulo: EdUSP, 2015, 43-70.LÉVI-

STRAUSS, C. O Pensamento Selvagem. Campinas, Papirus, 2006 [original francês: 1962].

KOFES, Suely; MANICA, Daniela. (orgs.). *Vida e Grafias:* narrativas antropológicas entre biografia e etnografia. Rio de Janeiro, Lamparina, 2015.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. Estilo de vida e individualidade. *Horizontes Antropológicos*, n. 33, 2010, p. 41-53.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As Estruturas Elementares do Parentesco*. Petrópolis, Vozes, 1949.

MAUSS, Marcel. *Essai sur le don*. Paris, Presses Universitaires de France, 1988. (Original publicado em 1925).

RADICLIFFE-BROWN. A. R. *Estrutura e Função na Sociedade Primitiva*. Petropólis, Vozes, 1973.

SANTOS, Cainnã de Camargo; ACEVEDO, Claudia Rosa. A Minoria Modelo: uma análise das representações de indivíduos orientais em propagandas no Brasil. *Psicologia Política*, v. 13. n. 27, 2013, p. 281-300.

TAKEUCHI, Marcia Yumi. A comunidade nipônica e a legitimação de estigmas: o japonês caricaturizado. *Revista USP*, São Paulo, n.79, p. 173-182, setembro/novembro 2008.

TURNER, Victor. *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Cornell University Press, 1967.

VELHO, Gilberto. Estilo de vida urbano e modernidade. *Estudos Históricos*, v. 08, n. 16, p. 227-234, 1995,.

WAGNER, Roy. *The Invention of Culture*. Chicago, University of Chicago Press, 1981.

Sites:

Vídeo nas aldeias. Página inicial. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br>. Acesso em: 02/02/2025.

IBGE. Página inicial. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/>. Acesso em: 03/02/2025.

Centro de Estudos Nipo-Brasileiros. Página inicial. Disponível em: <https://cenb.org.br/articles/display_pt/Distribuicao%20Regional%20da%20Populacao >. Acesso em: 05/02/2025.

Consulado Geral do Japão em São Paulo. Página inicial. Disponível em: <https://www.sp.br.emb-japan.go.jp/itpr_pt/nipobrasileiro.html>. Acesso em: 02/02/2025.

Bloomberg. Página inicial. Disponível em: <https://www.bloomberg.com/ >. Acesso em: 07/02/2025.

Filmografia:

OS mestres loucos. Direção: Jean Rouch. França: 1955.

MOI, um noir. Direção: Jean Rouch. França: 1958.

Patrimônio Mundial na Ilha de Moçambique: os desafios da produção compartilhada de imagens no trabalho de campo

World Heritage on the Island of Mozambique: the challenges of shared image production in fieldwork

Pedro Henrique Baima Paiva
Universidade Federal de Goiás - UFG
Goias, Brasil.
pedrohbaima@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-6630-6307.

Recebido em: 04 de fevereiro de 2024
Aceito em: 04 de abril de 2024

Resumo:
Esse artigo tem o objetivo de apresentar as estratégias escolhidas e os desafios enfrentados no trabalho de campo da minha pesquisa de doutorado defendida em 2023. Realizada na Ilha de Moçambique, na província de Nampula, região norte de Moçambique, além de um extenso levantamento bibliográfico e da observação participante, a metodologia lançou mão da sobreposição de mapas oficiais, não oficiais e mentais da ilha, e a realização da técnica conhecida como câmera participante. Além da produção de uma tese de doutoramento, a pesquisa produziu imagens fotográficas e vídeos etnográficos de forma compartilhada com os interlocutores em campo.
Palavras-chave: Unesco; Políticas Púbicas; África; Câmera Participante; Memória.

Abstract
This article aims to present the strategies chosen and the challenges faced in the fieldwork of my doctoral research defended in 2023. Carried out on the Island of Mozambique, in the province of Nampula, northern region of Mozambique, in addition to an extensive bibliographical and from participant observation, the methodology made use of the overlapping of official, unofficial, and mental maps of the island, and the implementation of the technique known as participant camera. In addition to producing a doctoral thesis, the research produced photographic images and ethnographic videos shared with interlocutors in the field.
Keywords: UNESCO; Public Policies; Africa; Participating Camera; Memory.

Introdução

Esse artigo tem o objetivo de apresentar as estratégias escolhidas e os desafios enfrentados no trabalho de campo da minha pesquisa de doutorado defendida em 2023. Realizada na Ilha de Moçambique, na província de Nampula, região norte de Moçambique, além de um extenso levantamento bibliográfico e da observação participante, a metodologia lançou mão da sobreposição de mapas oficiais, não oficiais e mentais da ilha, e a produção compartilhada de vídeos etnográficos.

A cidade da Ilha de Moçambique é composta por 08 bairros na ilha e outros 25 bairros no continente ligados por uma ponte de um pouco mais de três quilômetros inaugurada em 1967. Toda a área peninsular é delimitada como Patrimônio Mundial desde 1991 e é composta por duas regiões com características distintas, a cidade de Pedra e Cal e a cidade de Macuti, separadas pela rua que passa em frente à Igreja Nossa Senhora da Saúde, um aterrado canal do mar (Cachat, 2018; Barradas, 2018).

Há algum tempo, os estudos em cidades patrimoniais têm abordado os conflitos acerca das reformas, restauros e a conservação dos imóveis patrimonializados (Herzfeld, 1991; Tamaso, 2007; Leite 2007), nesse artigo, procuro focar no trabalho de campo, que é uma etapa importante da pesquisa antropológica. Apresento inicialmente como minhas trajetórias acadêmica e profissional influenciaram nas técnicas metodológicas que utilizei durante essa pesquisa, relato como foi minha entrada em campo e minha relação de alteridade máxima com os interlocutores, os desafios de me relacionar e interagir com a população local, a escolha estratégica de me hospedar em três lugares diferentes, bem como meu equívoco na escolha dos equipamentos, e como contornei esses e outros desafios.

O trabalho de campo na ilha

Minha trajetória na faculdade de Ciências Sociais começou em 2010, no mesmo ano em que tomei posse como Analista em Obras e Urbanismo da prefeitura de Goiânia. Na graduação em Ciências Sociais[1] realizei uma pesquisa sobre o projeto de Operação Urbana Consorciada[2] proposto pelo setor imobiliário da capital em parceria com a prefeitura na região do Jardim Botânico de Goiânia, onde ainda existe o último trecho remanescente da ocupação das margens do córrego Botafogo que remete à construção da cidade na década de 1930.

[1]

[2] Operação Urbana Consorciada é um instrumento urbanístico que excepciona a Lei de Uso e Ocupação do Solo e é utilizada para requalificar uma área da cidade ou para implantar e/ou ampliar infraestruturas urbanas, por meio de intervenções, em áreas da cidade onde haja interesse imobiliário.

No mestrado em Antropologia Social na mesma faculdade, abordei de modo aprofundado os discursos dos técnicos da prefeitura, políticos e representantes do setor imobiliário, as memórias dos moradores da ocupação, bem como acompanhei e analisei as audiências públicas que apresentou o projeto de Operação Urbana Consorciada realizadas pela prefeitura de Goiânia e pela associação criada pelos moradores para reivindicar a escritura de suas casas e a oportunidade de participarem do projeto de requalificação da área. Além dos diversos sentidos dados aos lugres, casas, ruas, córrego, mata e etc., a pesquisa discutiu os processos de gentrificação que essas intervenções urbanísticas promovem.

Gentrificação segundo Zukin (1987), Smith (2006) e Leite (2007) é um processo que, sob um forte e bem articulado discurso de modernização e desenvolvimento, converte áreas desvalorizadas das cidades em áreas residenciais para novas classes consumidoras. Predominantemente promovida pela iniciativa privada, a gentrificação se inicia a partir da requalificação estrutural de antigas construções por ser direcionada a grupos sociais com maior poder aquisitivo e, posteriormente, mantém-se sob uma forte estrutura de seletividade étnica, racial e econômica.

Tendo entrado em contato no mestrado com publicações sobre processos de gentrificação em diversas cidades do mundo, entre elas, projetos governamentais de reassentamento de moradores da Ilha de Moçambique no continente devido a venda de casas tombadas como Patrimônio Mundial, acatei a sugestão de minha orientadora Izabela Tamaso e me preparei para levar a pesquisa para fora do Brasil. Após entrar em contato com moradores da ilha pelas redes sociais, com o pesquisador e diretor do Gabinete de Conservação da Ilha de Moçambique, Claudio Zunguene, e com o então diretor da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da ilha, Camilo Cuna, parti para a pesquisa na África.

Essa tese foi escrita no Brasil e em Moçambique. Para tanto, além de uma densa revisão bibliográfica de publicações acessadas do Brasil, lancei mão de materiais que trouxe de Moçambique e de Portugal, e materiais que me chegaram por meio de contatos feitos durante o período do trabalho de campo, entre junho e setembro de 2019. Em Moçambique, na primeira semana pude passar por Maputo, e conhecer pela primeira vez a maior cidade e capital do país. Em Maputo tive acesso às livrarias, ao acervo histórico da ARPAC – Arquivo do Patrimônio Cultural, bem como ao Ministério

da Cultura e Turismo, lugares que concentram muitas publicações e documentos relacionados ao Patrimônio Mundial, em especial sobre a Ilha de Moçambique.

Fiz uma rápida passagem pela cidade da Beira, segunda maior cidade moçambicana e a mais castigada pelo ciclone Idai[3] em maio do mesmo ano, e Nampula, importante cidade do Norte, capital da província de mesmo nome e que dá acesso à Ilha de Moçambique, onde pude visitar o Museu Nacional de Etnologia, lugar em que se formou a primeira brigada de restauradores de edifícios históricos após a independência do país em 1975 e que atuou na conservação de edifícios na ilha. Acho importante registrar que durante todo o período de doutoramento eu não utilizei as bolsas disponíveis pela universidade, optando por deixá-las a outras alunas e alunos, continuar trabalhando na administração pública municipal e custear toda a pesquisa. Com o objetivo de me adaptar ao campo, esse primeiro momento se destacou como o de uma maior compreensão das diferenças políticas, socioambientais e culturais do país de sul a norte.

Na cidade da Ilha de Moçambique, dei ênfase à parte insular, onde me instalei em três lugares diferentes explorando minha experiência de alteridade máxima em campo, conforme nos sugere Mariza Peirano (2006). Com destaque, a Hospedaria Dona Kero foi minha base durante praticamente todos os dias do período de campo. Um pequeno quarto com banheiro privativo e com a janela totalmente obstruída pela construção de uma escada de cimento do lado de fora, que possuía uma cama com rede de mosquiteiro, um criado mudo, e uma mesa com uma cadeira onde meus livros, o computador e outros pertences ficavam.

Em um grande terreno de frente para o oceano Índico, a hospedaria simples está bem localizada na rua dos Continuadores. Iniciada antes dos grandes hotéis para atender os turistas que chegavam à ilha, a casa de família cresceu e teve de se adaptar às regras municipais para continuar funcionando, assim como outras hospedarias parecidas. Com preços mais baixos, ainda hoje é uma alternativa aos hotéis e recebem turistas constantemente. Possui cômodos pouco planejados, móveis antigos e com as fiações elétricas embaraçadas pelas paredes, a hospedaria é administrada pela Dona Kero, sua família e outros agregados como Momadi que mora em um pequeno quarto e é responsável pela limpeza geral e pequenas manutenções, Hamati, um senhor alfaiate

[3] O Ciclone Idai atingiu Moçambique em 15 de março de 2019 com ventos que chegaram a 100 km/h e foi considerado um dos mais fortes dos últimos anos, matou pelo menos 700 pessoas do sudeste africano e cerca de 1.7 milhões de pessoas sentiram seus efeitos.

que todos os dias faz costura com uma máquina preta antiga de frente para a porta dos fundos, e o caso do outro senhor que eu não soube o nome, mas que ao que parece, é pescador durante o dia, e a noite se deita sobre uma esteira no quintal, recebe hóspedes e cuida do portão da hospedaria que não possui tranca.

No lote grande, vários conjuntos de casas formam a hospedaria composta de quartos com banheiro e quartos sem banheiros, dois banheiros coletivos e uma pequena sala de refeições. Não se costuma servir comida regularmente, mas é comum grupos de hóspedes combinarem com a Dona Kero para que ela sirva algumas refeições. Eu mesmo pagava uma mensalidade para poder comer da alimentação que ela fazia para a sua família e gentilmente oferecia a mim no café da manhã e no almoço. Sua casa no centro do lote possui um terraço característico das casas da cidade de Pedra e Cal que serviam para a captação da água da chuva. No caso da hospedaria, o terraço é usado para secar as roupas molhadas e em parte dele foi construído uma pequena cobertura de metal com algumas cadeiras aonde todos os dias um pastor evangélico conduz orações. Dona Kero é mulçumana e sua primeira oração é realizada todos os dias às cinco horas da manhã com um pastor e outras pessoas cristãs em sua casa.

Na Hospedaria Dona Kero chegam turistas que buscam preços menores que dos hotéis. Normalmente chegam por sua conta, mas muitas vezes são trazidos por moradores ou guias turísticos. A água quente e o uso do ar-condicionado são controlados e negociados à parte diretamente com a proprietária, a limpeza é feita diariamente, mas se quiser lavar as roupas, a Dona Kero também negocia à parte. Lá não tem espaço para estacionamento, um problema de toda a ilha, então os veículos ficam estacionados na rua.

Durante três semanas me hospedei na casa do Djordan no bairro Litine, na cidade de Macuti. Uma casa de macuti em transição para casa de alvenaria localizada ao lado de uma mesquita no bairro mais populoso da ilha onde moram três famílias. Na casa sem banheiro, um antigo telhado de quatro águas feito de folha de palmeira macuti é preenchido por sacos plásticos nos lugares mais danificados. Sem piso, o chão batido é forrado por esteiras de palha que são usadas para dormir. Há poucas mobílias, dois armários pequenos de madeira, uma mesa de canto pequena de metal e um baú de madeira. Dois cômodos de alvenaria foram construídos, um anexado ao lado da casa e o outro em frente, além de uma casa de banho[4] cercada de sacos plásticos e lona ao lado

[4] A casa de banho é um local apenas para o banho, mão possui sanitário.

do caminho de acesso. Hospedei-me no quarto ao lado, com o chão forrado por lonas plásticas que possuía uma cama com rede de mosqueteiro e dois criados, uma estante cheia de objetos variados, um ventilador e um rádio antigo.

A única porta central fica aberta praticamente o dia todo, mas só é acessada pelos moradores. Quando visitantes se aproximam costumam falar da porta "*dá licença*" e esperam alguém responder. As paredes de mangal e pedras de coral não possuem isolamento acústico, o que faz com que se dê para ouvir as pessoas passando ao lado ou conversando em outras casas próximas. As mulheres e as crianças costumam ficar em frente à porta, sentadas, conversando, cuidando dos filhos, vendendo biscoitos, frutas ou madeira, por exemplo. É também o lugar onde fica a cisterna que fornece água para a casa e para alguns vizinhos, e onde se cozinha com fogareiro de metal e se lava as roupas em bacias de plástico.

Por três dias hospedei-me no Hotel Escondidinho em um quarto com uma cama de casal e uma de solteiro com redes de mosquiteiro, dois criados com abajures, cadeira de madeira e sisal, cômoda com quatro gavetas, um espelho grande e alguns quadros nas paredes, uma mesa com cadeira de madeira para escritório. O espaçoso banheiro era privativo, mas ficava fora do quarto. Em frente ao quarto fica uma grande piscina rodeada por cadeiras, espreguiçadeiras e um belo jardim. O hotel muito bem decorado foi construído no edifício de uma grande feitoria do período da escravatura. Local que tem sido buscado por arqueólogos que acreditam haver um túnel no subterrâneo que conectava o local à rede de túneis secretos para o contrabando de escravizados na ilha, origem do nome *Escondidinho*.

Além de conviver com famílias, trabalhadores, turistas, pesquisadores e estudantes, busquei primeiramente sistematizar uma técnica de coleta de dados usando o mapa da ilha como suporte. Nesse caso, o mapa turístico, e não o mapa da Unesco, oficial. Fiz essa opção porque era o mapa disponibilizado para as pessoas em hotéis e órgãos públicos. Feito a partir do mapa da Unesco, o mapa turístico destaca com cores e legenda alguns pontos da ilha e acrescenta o Crematório Hindu e o Cemitério Cristão na Ponta da ilha.

Mapa 1: Na comparação o mapa da esquerda corresponde ao mapa da Unesco, sem demarcação de edifícios tombados na Ponta da ilha, e o mapa da direita corresponde ao mapa turístico onde as ruínas do Crematório Hindu e o Cemitério Cristão aparecem em destaque.

Fonte: Foto do autor, 2019

Durante a pesquisa, em grande parte no trabalho de campo, procurei sobrepor o mapa oficial apresentado no relatório de candidatura ao título e disponível na página oficial da Unesco na internet ao mapa turístico, que dei preferência por ser mais comum entre as pessoas e disponibilizados pelas entidades governamentais. Seguindo a proposta metodológica, fiz a sobreposição desses mapas aos mapas mentais apresentados pelas pessoas entrevistadas e com as quais interagi em Moçambique.

Figura 1: Crianças localizando suas casas no mapa turístico da ilha.

Fonte: Foto do autor, 2019

Com várias cópias do mapa da ilha impressas, delimitei todos os bairros, identifiquei igrejas, mesquitas, túneis, fossas sépticas, calhas para drenagem superficial, além de outros pontos referenciais e equipamentos urbanísticos. Caminhei diariamente com diversas pessoas registrando nos mapas suas impressões e experiências. Em meu quarto de estudos na hospedaria Dona Kero, como exercício regular, transferia essas informações para um grande mapa que confeccionei e fixei na parede, criando camadas, sobreposições e formas distintas de perceber a ilha. Além disso, descarregava todas as fotografias e vídeos produzidos durante o dia em pastas devidamente separadas e classificadas no computador.

Figura 2: Mapa desenhado em cartolina e fixado na parede onde as informações eram sobrepostas.

Fonte: Foto do autor, 2019

A fotografia e os vídeos acompanham minhas pesquisas desde a graduação em Ciências Sociais. É importante ressaltar que sou casado com uma fotógrafa que me inspira e me ensina todos os dias técnicas fotográficas, o que aumenta minha paixão pelo tema. Meu interesse pelas imagens sempre influenciou o trabalho de campo e a forma de me relacionar com os interlocutores, por isso se destacam nessa pesquisa. A capacidade que as imagens possuem de comunicar e provocar as pessoas fazem delas ferramentas interessantes na pesquisa antropológica. Ao fazer minhas malas no Brasil tive o cuidado de acondicionar bem uma máquina fotográfica emprestada pela minha tia, dois cartões de memória, alguns conjuntos de pilhas, e um pequeno notebook cedido pela minha mãe. A leveza e a portabilidade daqueles equipamentos naquele momento me pareciam fundamentais para um antropólogo em pesquisa pela África.

Após uma pequena passagem por Lisboa para apresentar um artigo sobre minha pesquisa de mestrado no VII Congresso da Associação Portuguesa de Antropologia e pesquisar um pouco mais sobre a Ilha de Moçambique, a chegada em Maputo foi uma oportunidade de me acostumar com novas regras sociais e formas de usar a cidade. Para começar, com o trânsito e as ruas onde se trafega pelo lado esquerdo, e não pelo lado direito como no Brasil, e as conversões monetárias do real[5] para o dólar e para o metical[6], por exemplo. As primeiras saídas com a câmera já deram pistas do que estava por vir. Com um consumo exagerado das pilhas e uma pequena capacidade de armazenamento, a máquina não me ajudou muito.

Como as imagens estavam no centro da metodologia proposta, o aparelho de telefone celular passou a desempenhar uma função estratégica substituindo a máquina fotográfica. Contudo, o celular também possuía uma memória pequena. Então tive de excluir todos os arquivos e aplicativos possíveis, fazendo do celular minha máquina fotográfica e carregando-o sempre comigo. Descarregar as fotos e organizá-las em pastas identificadas foi um exercício diário na Dona Kero. Oportunidade para fazer anotações em meu mapa da cidade, e considerações na caderneta de campo.

A antropologia e a fotografia possuem uma história de proximidade e se desenvolveram juntas nas primeiras décadas do século XIX. Em substituição às gravuras, as fotografias foram utilizadas primeiramente por nações colonizadoras como França e Inglaterra em pesquisas que buscavam classificar o mundo e as pessoas a partir de emoções faciais e expressões naturais. A fotografia para a antropologia positivista e evolucionista serviu também para capturar o exótico que estava fora da Europa (Dantas, 2021).

Para essa pesquisa, as fotografias foram feitas sem preocupação estética. Os registros em grande parte retratam cenas do cotidiano, pessoas e lugares que naquele dia haviam sido abordados em campo e estavam anotadas na caderneta de campo, isto é, cenas do trabalho de campo. Portanto, nesses casos, não priorizei o enquadramento, alinhamento ou qualquer outra regra de fotografia.

Enquanto uma caderneta física com textos, desenhos e esquemas era construída, outra caderneta virtual composta por fotos e pequenos vídeos também era. De maneira geral, foi comum os moradores quererem ser fotografados. Pediam para serem fotografados, inclusive. Entretanto, em duas situações o retrato não foi bem-vindo,

[5] O real é a atual moeda brasileira.
[6] O metical é a atual moeda moçambicana.

primeiro por um vendedor na avenida 25 de junho que foi filmado durante a gravação de entrevistas com o representante do GACIM, e na segunda vez dentro do prédio do Tribunal Judicial do Distrito da Ilha de Moçambique, edificação listada como parte do acervo tombado da ilha.

Com o projeto de usar a produção de vídeos etnográficos colaborativos como forma de imersão em campo e de fomento ao debate com as comunidades frustrado pela falta de equipamentos adequados, a fotografia se destacou, e logo me proporcionou vínculos com diversas pessoas que quiseram ser fotografadas e acabaram dialogando e contribuindo com a pesquisa. A imagem de um homem branco fotografando comunidades negras em Moçambique é bastante simbólica e até tem nome na ilha, *Nykunha*, uma categoria êmica para se referir ao estrangeiro branco e da qual eu era frequentemente chamado.

Através de um convite da Universidade Lúrio[7], promovi uma oficina intitulada Câmera Participante como Proposta Metodológica para a Investigação Antropológica com 110 alunos de duas turmas, uma do curso de Desenvolvimento Local e Relações Internacionais, e outra do curso de Turismo, inspirado nas aulas de antropologia visual que tive na graduação em Ciências Sociais, com o Professor Gabriel Alvarez na Universidade Federal de Goiás, no Brasil.

Figura 3: Dia em que as turmas da Universidade Lúrio apresentaram os vídeos etnográficos feitos por eles a todos os alunos.

Fonte: Foto do autor, 2019

[7] A Universidade Lúrio é uma instituição de ensino superior pública criada em 2006 com sua sede estabelecida na cidade de Nampula. Está desde 2018 na Ilha de Moçambique através da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

Apresentei o conceito de Cidadania Patrimonial do Professor Manuel Lima Filho, e desafiei os alunos a romperem com a histórica concepção de que o poder público é o definidor e produtor da cultura, da cidade e das sociabilidades. Para Lima Filho (2015: 139), trata-se de cidadania patrimonial,

> a capacidade operativa dotada de alto poder de elasticidade de ação social por parte de grupos sociais e étnicos, em suas dimensões coletivas ou individualizadas de construir estratégias de interação (de adesão à resistência/negação) com as políticas patrimoniais tanto no âmbito internacional, nacional ou local, a fim de marcar preponderantemente um campo constitutivo identitário, pelo alinhamento dos iguais ou pela radicalidade da diferença.

Em grupos de cinco alunos, eles produziram vídeos sobre o que consideraram patrimônios materiais e imateriais na ilha, simulando dentro das possibilidades disponíveis, a produção de um vídeo de cunho etnográfico com base na filmagem, edição e produção compartilhada. O resultado foram 20 produções de vídeo e o acesso a lugares e pessoas que se tornaram interlocutores muito importantes nessa pesquisa. Os vídeos foram feitos com pessoas da ilha e abordaram a *capulana*[8], as reformas dos edifícios de pedra e cal, a mineração de miçangas nas praias, a venda de miçangas, o *mussiro*[9], o mercado *Ndelane*, a construção de embarcações na ilha, a *mikova*[10], a capoeira, os utensílios caseiros, a existência de túneis na ilha, a culinária local, a fabricação de artesanatos, o jogo tradicional chamado *Mpale*, os métodos construtivos da cidade de Pedra e Cal, e o Jardim da Memória.

Além de importante caderneta de campo virtual, os registros dos lugares, das casas e de suas memórias buscaram ir de encontro a uma antropologia que se preocupa com a duração, como sugerem Rocha e Eckert (2013). Também produzi entrevistas filmadas e compartilhadas com atores que se destacaram durante o trabalho de campo, como Senhor Hafiz Abdul Razak Assad Adi, xeique local; Zeyd Abdul Rahiro ou Didi, como é chamado o construtor local; Claudio Zunguene, professor, pesquisador e, na ocasião, fiscal do GACIM, atualmente diretor; e Edy, morador e guita turístico da Ilha de Moçambique.

[8] Capulana é o nome que se dá, em Moçambique, a um pano que, tradicionalmente, é usado pelas mulheres para cingir o corpo e por vezes a cabeça. Também é usado para levar as crianças junto ao corpo, e assessora a mulher nas atividades domésticas.
[9] Mussiro é uma planta arbustiva utilizada ritualmente na puberdade feminina e no tratamento de pele por meio de máscaras faciais comum na Ilha de Moçambique.
[10] Mikova é o nome dado a um cinturão de miçangas usado pelas mulheres *makhuwa* durante a relação sexual com o objetivo de dar força aos homens.

A escolha dos interlocutores aconteceu de maneira natural durante a pesquisa. Claudio foi um contato importante feito quando eu ainda estava no Brasil, me recebeu, me orientou e deu todo o suporte para minha permanência na ilha. Sendo ele servidor público como eu e trabalhando como fiscal do GACIM, pudemos compartilhar experiências acadêmicas e profissionais. Antes de ir para Moçambique eu busquei nas redes sociais pessoas que morassem por lá e Edy foi o único que me respondeu. Seu nome no Facebook é Edy Ilha de Moçambique e por ser treinado pela Unesco em Moçambique, também se tornou um interlocutor estratégico.

O Senhor Hafiz é um xeique muito importante da ilha e já participou de muitos estudos e pesquisas. Também participou de capacitações oferecidas pela Unesco em Moçambique e era sempre lembrado e recomendado por diferentes pessoas como uma fonte fundamental para o estudo do patrimônio da ilha. Didi se tornou interlocutor por ser um construtor que estava restaurando casas na ilha. Didi é jovem e frequentava restaurantes, festas e pontos turísticos da ilha, o que fez com que nos conhecêssemos.

Senhor Hafiz é morador, xeique da irmandade mulçumana Kadrihia Bagdad e integrante da associação dos Amigos da Ilha de Moçambique fundada em 1982. Concedeu-me entrevista em sua casa e me orientou em vários outros encontros em campo. Didi me levou em uma de suas obras na cidade de Pedra e Cal, dentro do limite tombado pela Unesco, me concedeu entrevista e se colocava sempre aberto a diálogos em encontros na ilha e no continente. Claudio é professor, pesquisador e servidor do GACIM na ilha, foi interlocutor fundamental nessa pesquisa. Edy é um excelente guia turístico formado pela Unesco, conhece muitas histórias oficiais e não oficiais da ilha, sendo muito procurado por pesquisadores, produtores de documentários e recomendado pelos hotéis e empresas de turismo. Os quatro se tornaram meus amigos.

Essas gravações foram possíveis graças à participação da pesquisadora brasileira Taiane Santi Martins que também em trabalho de campo de doutorado na ilha, disponibilizou sua câmera profissional e contribuiu com significativas considerações. Os entrevistados foram convidados a participar da pesquisa e assinarem o termo de ciência e autorização, conforme regras do comitê de ética da Universidade Federal de Goiás. Ficou facultado a eles escolherem o que falar e o que mostrar na ilha dentro do tema patrimônio, ficando eu como um “cameraman” e entrevistador. Devido à pandemia não foi possível a edição compartilhada como programado, mas produzi pequenos

vídeos de no máximo dez minutos que estão publicados no YouTube[11] e em redes sociais onde os entrevistados são marcados, o que permitiu interações, sugestões e contatos pela internet.

Figura 4: Me. Claudio Zunguene, professor da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas e Diretor do Gabinete de Conservação da Ilha de Moçambique apresentando o patrimônio da ilha

Fonte: Taiane Santi Martins, 2019

Um segundo retorno a campo estava programado para o final de 2020 e início de 2021, período das chuvas na ilha, mas, que foi impossibilitado pela pandemia da Covid19, que iniciou em meados de março de 2020. Acho importante destacar que não foi só o campo que a pandemia prejudicou, mas em muitos momentos a continuidade de toda a pesquisa. Vejo o quanto as mortes e os impactos das desigualdades sociais noticiados nesse período influenciaram na escrita da tese que dá origem a esse artigo. A urbanização descontrolada, a degradação ambiental e social que estamos globalizando no planeta ficou estampada em todos os noticiários. A esperança também.

Escrever nesse momento se tornou não só um protocolo acadêmico, mas uma importante contribuição da antropologia para os rumos do mundo. Em março de 2022 enquanto eu escrevia essa tese no Brasil, o ciclone Gombe chegou à ilha com muita agressividade derrubando casas, monumentos e árvores, inclusive a grande Figueira que recebia as pessoas que atravessavam a ponte, um dos cartões postais da Ilha de Moçambique.

[11] https://www.youtube.com/channel/UCs1iuj4d8udJdCyB7T7JnbA

Considerações Finais

O uso de imagens na pesquisa antropológica é muito comum. A produção compartilhada de audiovisuais por sua vez, ganha força e favorece uma etnografia preocupada com o outro e com sua participação como interlocutor com voz. Contudo, devemos estar sempre preparados para imprevistos e dificuldades que aparecem durante o trabalho de campo.

Na Ilha de Moçambique, o problema enfrentando com os equipamentos levados colocaram em xeque a metodologia previamente escolhida. As limitações da câmera e do computador levado me obrigou a adotar outras estratégias em campo, como o uso dos mapas turísticos e oficiais da Unesco, além, da produção de mapas mentais com os interlocutores.

A soma dessas estratégias proporcionou um rico material textual e audiovisual que possibilitou a produção da tese defendida em 2023. É importante ressaltar que a parceria com outros pesquisadores em campo também são fundamentais para a pesquisa. Mesmo que pesquisando em ciências diferentes, os encontros favorecidos pelo trabalho de campo ampliam nossos olhares e permitem acesso a informações e teorias que enriquecem o trabalho final.

Portanto, é fundamental a escolha adequada dos equipamentos eletrônicos que vamos levar para campo, principalmente quando o campo é realizado em lugares distantes ou que apresentam barreiras culturais, linguísticas e econômicas. É fundamental estarmos abertos a diferentes metodologias. A mudança no curso da pesquisa pode ser um grande dificultador, mas também pode ser uma grande oportunidade de fazermos uma produção mais rica e adequada às realidades que encontramos.

Referências

BARRADAS, Ricardo. *Ilha de Moçambique: estórias da sua história*. Maputo, Edição do autor, 2018.

CACHAT, Séverine. *Ilha de Moçambique: uma herança ambígua*. Tradução: Jorge Mbanze. Maputo, Alcance Editores, 2018.

DANTAS, Emiliano Ferreira. *A imagem enquanto leitura e escrita do mundo: leveleve e a ferida colonial em São Tomé*. Tese (Doutorado). Lisboa, Instituto Universitário de Lisboa, 2021.

HERZFELD, Michael. *A place in history: social and monumental time in a Cretan Town*. In: The Anthropology os Space and Pace: locating culture/ edited by Setha M. Low and Denise Lawrence-Zúñiga. Blackwell Publishing, 1991.

LEITE, Rogério Proença. *Contra-usos da cidade: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea*, 2ª Edição, Campinas, SP, Editora UNICAMP, Aracaju, SE, Editora UFS, 2007.

LIMA FILHO, Manuel, Ferreira, *Cidadania Patrimonial*. Revista Anthropológicas, Ano 19, V. 26 (2), p. 134 – 155, 2015.

PEIRANO, Mariza. *A teoria vivida: e outros ensaios de antropologia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. 2006.

ECKERT, Cornelia, ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. *Etnografia da Duração*. Porto Alegre, MarcaVisual, 2013.

SMITH, Neil. *A gentrificação generalizada: de uma anomalia local à "regeneração" urbana como estratégia urbana global*, In Bidou-Zachariasen, Catherine (coord.). De 137 volta à cidade: dos processos de gentrificação às políticas de "revitalização" dos centros urbanos. São Paulo, Annablume, 2006.

TAMASO, Isabela Maria. *Em nome do Patrimônio: representações e apropriações da cultura na cidade de Goiás*. Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

ZUKIN, Sharon. *Gentrification: culture and capital in the urban core*. Annual Review of Sociology, Vol. 13. p. 129 - 147, 1987.

Acervo fotográfico e álbuns de família: reflexões sobre memória e fotografia

Photographic archives and family albums: reflections on memory and photography

Rafaella Sualdini[1]
Universidade Federal da Paraíba- UFPB
João Pessoa, Paraíba
sualdinirafaella@gmail.com
orcid: https://orcid.org/0009-0002-8628-8764

Lara Santos de Amorim[2]
Universidade Federal da Paraíba- UFPB
João Pessoa, Paraíba
email: amorimlaras@gmail.com
orcid: https://orcid.org/0000-0002-7321-8540

[1] Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA) da Universidade Federal da Paraíba, Brasil.

[2] Doutora em Antropologia Social pela Universidade de Brasília (2002), com doutorado sanduíche em Antropologia na CUNY/Graduate Center (2001) e pós-doutorado no PPGCInf/UnB (2018). É professora de Antropologia na Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e no PPGA/UFPB, Brasil, atuando nas linhas de pesquisa "Imagens, Patrimônios, Artes e Performances" e "Etnografias e Sociabilidades Urbanas".

Resumo:

O artigo analisa a construção de acervos fotográficos de dois núcleos familiares, Cunha e Sualdini, sob a perspectiva da Antropologia Visual, explorando a relação entre fotografia, memória e preservação. A pesquisa envolveu digitalização, catalogação e entrevistas com duas matriarcas, revelando como as imagens evocam lembranças e ajudam a construir narrativas coletivas. Fundamentado em autores como Halbwachs (2006) e Pollak (1989), que discutem a memória coletiva e os silêncios do esquecimento, e em Kossoy (1974: 2001: 2009: 2014), que trata a fotografia como documento histórico e testemunho, a autora também aborda a importância dos fotógrafos itinerantes e da fotografia lambe-lambe na formação dos acervos familiares. As reflexões de Barthes (2015) e Sontag (2004) contribuem para a interpretação da dimensão subjetiva da imagem. Conclui-se que a fotografia familiar, especialmente na velhice, atua como catalisadora da memória, destacando a importância de acervos pessoais para futuras gerações.
Palavras-chave: Memória; Fotografia; Preservação de acervos.

Abstract:
The article analyzes the construction of photographic archives of two family nuclei, Cunha and Sualdini, from the perspective of Visual Anthropology, exploring the relationship between photographs, memory, and preservation. The research involved digitization, cataloging, and interviews with two matriarchs, revealing how images evoke memories and help build collective narratives. Grounded in authors such as Halbwachs (2006) and Pollak (1989), who discuss collective memory and the silences of forgetting, and Kossoy (1974: 2001: 2009: 2014), who considers photography as a historical document and testimony, the authors also address the importance of itinerant photographers and lambe-lambe photography in the formation of family archives. The reflections of Barthes (2015) and Sontag (2004) contribute to the interpretation of the subjective dimension of the image. The study concludes that family photography, especially in old age, acts as a catalyst for memory, highlighting the importance of personal archives for future generations.
Keywords: Memory; Photography; Collection preservation.

Introdução

Este artigo propõe uma breve análise de dois acervos pessoais: um pertencente ao núcleo familiar Cunha, a partir do diálogo com Genilza Cunha, minha avó materna, e outro ao núcleo Sualdini, por meio de Josefa Sualdini, minha avó paterna. A análise segue a perspectiva da preservação, digitalização e catalogação de acervos no campo da Antropologia Visual. A escrita deste trabalho surgiu a partir da reflexão sobre a antropologia visual e o estudo de acervos provocada na disciplina *Etnografias visuais e intervenções artísticas no espaço urbano das cidades*, ministrada pela professora e antropóloga Lara Santos de Amorim, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA) da Universidade Federal da Paraíba. A redação final deste artigo foi construída a partir do diálogo com a professora da disciplina e também orientadora da autora no mestrado em antropologia no PPGA/UFPB, na área de Antropologia Visual.

Em 2024 iniciei uma reflexão sobre a relação dos acervos fotográficos com as duas famílias, considerando visitas aos acervos pessoais, entrevistas gravadas e conversas informais sobre as fotografias. Em fevereiro de 2025, digitalizei e cataloguei parte dos acervos e posteriormente realizei outras entrevistas com as interlocutoras. Nesse momento, durante o processo de digitalização e catalogação das fotos, elas analisaram algumas fotografias e participaram de conversas na presença de alguns familiares[3]. A presença destes também contribuiu para a análise das fotografias, rememorando momentos e discutindo coletivamente esta memória familiar.

Segundo Halbwachs (2006) a memória é construída coletivamente dentro de grupos sociais e pode desempenhar um papel fundamental ao servir como suporte, permitindo que os momentos sejam revisitados. Além disso, para Pollak (1989) há uma relação entre memória e esquecimento, na qual as fotografias podem tanto preservar quanto obscurecer narrativas, dependendo de como são interpretadas pelos

[3] Em alguns encontros com Josefa Sualdini, estavam presentes: Antônio Hélio Sualdini (meu pai e filho de Josefa Sualdini), Maria Lídia Sualdini Gomes e Angela Maria Sualdini Sacoman (minhas tias, filhas de Josafá Sualdini), e Antônio Sualdini (meu avô e marido de Josefa Lucena Soares Sualdini). Em alguns encontros com Genilza Cunha, estavam presentes: Amélia Gonçalves Cunha (filha de Genilza Gonçalves Cunha e Benedito Gonçalves Cunha), Marta Cunha Sualdini (minha mãe, filha de Genilza Gonçalves Cunha e Benedito Gonçalves Cunha), Antônio Willians Sualdini (filho de Marta Cunha Sualdini e Antônio Hélio Sualdini, neto de Josefa Sualdini, Antônio Sualdini, Genilza Cunha e Benedito Cunha e meu irmão), Nicolly Lúcia Nascimento Sualdini e Yasmin Nascimento Sualdini (filhas de Valessa do Nascimento e Antônio Willians Sualdini, netas de Marta Cunha Sualdini e Antônio Hélio Sualdini, bisnetas de Josefa Sualdini, Antônio Sualdini, Genilza Gonçalves Cunha e Benedito Gonçalves Cunha, sendo elas, minhas sobrinhas).

interlocutores. No âmbito desta análise, a memória individual das interlocutoras também está inserida em um contexto coletivo, como o da família.

Durante a investigação, foi possível perceber a importância dos álbuns de fotografias e das fotografias avulsas, que estão guardadas em caixas ou expostas em porta-retratos espalhados pelas casas das interlocutoras. Essas fotografias funcionam como gatilhos da memória e reforçam as narrativas compartilhadas. Sendo assim, os encontros com as interlocutoras, em conjunto com outros membros dos núcleos familiares, foram fundamentais para compreender a relação de cada família com os acervos pessoais das matriarcas.

Segundo Bruno (2009) "Por serem carregadas de memórias, elas, as imagens puderam, diferentemente do verbal, 'refletir' e 'pensar', 'redescobrir' e 'esquecer' a memória de pessoas idosas" (Bruno, 2009, p. 27). Com isso, utilizo as fotografias para evocar a memória de duas mulheres, matriarcas de suas famílias: Genilza Cunha, viúva de Benedito Cunha, moradora do perímetro urbano da cidade de Nova Olímpia, no estado do Paraná, atualmente com 79 anos, mãe de quatro filhos e Josefa Sualdini, com 83 anos, casada com Antônio Sualdini. Na época em que as fotografias analisadas foram registradas, Josefa Sualdini morava na zona rural da cidade de Nova Olímpia com o marido Antônio Sualdini, mudando-se da cidade localizada no município do Paraná apenas no final da década de 1990. Atualmente, todos os filhos de Josefa Sualdini e Antônio Sualdini residem no município de Indaiatuba, interior de São Paulo.

Meu objetivo inicial foi compreender a relação dessas mulheres, nascidas na década de 1940, com seus acervos fotográficos pessoais. Para isso, considerei as diferentes técnicas, suportes e formatos fotográficos, como a fotopintura, a fotografia de lambe-lambe, o monóculo, as imagens em preto e branco e a transição para a fotografia colorida. Além disso, analisei os registros feitos por fotógrafos profissionais, tanto em pequenos estúdios quanto em ambientes externos. Também busquei entender as mudanças no acesso à fotografia e a popularização dos fotógrafos itinerantes conhecidos popularmente como fotógrafos viajantes, que viajavam para cidades pequenas no interior do Brasil. Ao longo da pesquisa, procurei analisar como essas fotografias se tornaram parte da construção da memória familiar, reforçando laços afetivos e auxiliando na transmissão das memórias entre gerações. Para isso, decidi iniciar esse trabalho reflexivo a partir da minha própria família, observando e traçando as diferenças na formação de cada acervo pessoal das famílias Sualdini e Cunha.

Para Moreira Leite (1993), a fotografia de família era uma prática social e cultural importante para a preservação e transmissão da memória familiar, considerando que "(...) os retratos de família são produzidos e apropriados por grupos de diversas origens geográficas e de diferentes camadas econômicas. As imagens permitem a conservação, a preservação e a transmissão de uma memória coletiva". (ÁGUEDA, 2008, p. 40). Por isso, busquei investigar como as duas famílias se relacionam com seus próprios acervos, refletindo sobre a preservação das fotografias que foram encontradas dentro dos acervos, como elas foram produzidas na época, procurando traçar uma breve análise de algumas fotografias.

Antropologia Visual e a fotografia como registro visual

Iniciei o processo de digitalização e catalogação dos acervos em fevereiro de 2024, e provocada pela curiosidade de compreender as fotografias que compõem o âmbito do acervo pessoal, escolhi minha própria família como objeto de investigação. Meu objetivo foi compreender o significado dos porta-retratos espalhados pelas casas dessas mulheres, bem como das fotografias guardadas em baús fotográficos, soltas ou agrupadas em álbuns. Durante esse processo, percebi a importância de digitalizar parte dessas imagens e catalogá-las, não apenas para preservação, mas também para garantir o acesso digital às demais gerações.

Para o processo de digitalização, utilizei meu conhecimento técnico em fotografia e uma câmera digital. Ao final, recorri a programas de edição, como o *Photoshop*, para ajustar aspectos como iluminação, contraste, brilho, corte e enquadramento das imagens.

Quanto à abordagem teórica, para analisar algumas fotografias e a partir das primeiras observações, me aliei ao campo da Antropologia Visual que discute o uso da imagem em pesquisas antropológicas e a autores e sociólogos que também pesquisam fotografia e acervos, como Moreira Leite (1993) e Kossoy (2009: 2014). Os autores apontam que na década de 1980 a fotografia e os álbuns de família deixam de ser mera ilustração, transformando-se em um: "(...) intenso interesse pela imagem fotográfica, como instrumento de pesquisa e reprodução de condições materiais nas ciências sociais" (Moreira Leite, 1993, p. 82), podendo ser utilizado como instrumento de pesquisa acadêmica ou como um documento histórico, não apenas como uma fonte secundária ou uma ilustração nas pesquisas que envolvem as ciências sociais.

Para Novaes (2009), a resistência das ciências sociais em adotar as imagens como um campo científico pode estar enraizada no receio de que o uso de elementos visuais enfraqueça a racionalidade e a objetividade do conhecimento. No entanto, para a autora, negar as imagens e o uso da fotografia em pesquisas das ciências humanas pode significar ignorar um recurso de análise que pode enriquecer as pesquisas científicas e abrir caminhos para novos diálogos interdisciplinares.

Segundo Barbosa e Cunha (2006), no livro *Antropologia e imagem*, a discussão sobre a relação entre antropologia e imagem ocorre há pelo menos 40 anos, embora ainda não haja consenso sobre os termos que definem esse campo, como "Antropologia Visual" ou "Antropologia da Imagem". Assim, proponho utilizar o campo da Antropologia Visual para discutir as imagens presentes nos acervos pessoais das interlocutoras. Ressalto que, além da produção de imagens fotográficas, desenhos e filmes, a Antropologia Visual também enfatiza a importância da preservação e organização de registros fotográficos, na perspectiva de formação dos acervos pessoais ou institucionais, dos cuidados com a catalogação e a preservação dos arquivos.

Esses acervos podem ser utilizados em pesquisas, aplicando-se a foto-elicitação como metodologia. Collier (1973), entre outros autores, considera que ao utilizar as fotografias como método de pesquisa na Antropologia Visual, elas passam a atuar como mediadoras da memória, permitindo que o pesquisador acesse informações, sentimentos e experiências que foram importantes para o interlocutor, gerando dados que podem ser analisados e incluídos na pesquisa. O uso das fotografias durante as entrevistas possibilita conduzir um diálogo sobre temáticas relevantes para o contexto da pesquisa, como, por exemplo: o local onde a fotografia foi tirada, quem são aquelas pessoas, o que aquele evento representa, entre outras perguntas que podem ser respondidas por meio da imagem. Segundo Collier: “as fotografias estimulam a memória e dão à entrevista um caráter de proximidade com os objetos.” (Collier, 1973 , p. 70). Durante a investigação dos acervos aqui apresentados, as fotografias foram utilizadas como gatilhos da memória. A metodologia da foto-elicitação possibilitou um diálogo com as interlocutoras sobre o contexto de produção daquelas imagens. Além disso, ao serem consideradas, as anotações no verso das fotografias também auxiliaram na identificação de pessoas e eventos.

Assim, as fotografias não apenas despertaram memórias e promoveram o diálogo durante as entrevistas, como também revelaram seu potencial analítico. É a partir dessa perspectiva que, ao longo deste artigo, analisarei algumas imagens,

compreendendo que as fotografias podem servir como, segundo Barbosa (2016), um catalisador para perceber as camadas simbólicas através das quais elas eram realizadas, como eram devolvidas e chegavam até os familiares e, por fim, como eram distribuídas entre outros núcleos familiares.

> Às potências de 'fazer falar' e 'provocar' das fotografias, poderíamos acrescentar mais uma, o 'fazer enxergar'. Enxergar é um olhar, digamos, mais denso, que mobiliza a troca de olhares. É olhar para as imagens fotográficas e através delas perceber as camadas ou faces que se superpõem, procurando nelas as suas relações possíveis (Barbosa, 2016, p. 197).

Por fim, em 2025 realizei duas entrevistas gravadas com cada uma das minhas avós e como forma de devolutiva da investigação entreguei o material digitalizado para a família. Neste processo, foram digitalizadas um total de 70 fotografias, sendo 42 fotografias da família Sualdini e 28 fotografias da família Cunha. O processo de escolha das 70 fotografias se deu em razão da quantidade de imagens existentes em cada acervo. Também levou-se em consideração a qualidade das fotografias, avaliando-se se estavam em bom estado de conservação para serem digitalizadas. Posteriormente, foi criada uma metodologia de organização dos acervos para identificação e catalogação das imagens digitalizadas. Cada fotografia foi identificada utilizando as seguintes informações: nome do acervo, período da fotografia, local, pessoas presentes na imagem e outras informações relevantes. O processo de catalogação foi realizado na presença das interlocutoras e de Antônio Hélio Sualdini.[4]

Fotografias e memórias: o acervo pessoal da família Sualdini

A fotografia sempre foi um elemento importante para a preservação da memória entre as famílias analisadas, embora os registros fotográficos tenham ocorrido de maneiras distintas em cada uma delas. Na família Sualdini, havia o fotógrafo Jaime Clementino, meu tio-avô, que morava na capital de São Paulo, mas que também fazia visitas constantes à Nova Olímpia. Durante as viagens, ele costumava levar filmes fotográficos em 35mm para realizar registros fotográficos dos parentes que moravam na região do Paraná.

[4] Antonio Hélio Sualdini tornou-se uma figura importante no processo de catalogação e investigação. O que o liga às duas famílias é seu grau de parentesco comigo, sendo ele meu pai, além de ser genro de Genilza Cunha e segundo filho de Josefa Sualdini. Sua ajuda foi fundamental para a identificação de algumas pessoas presentes nas fotografias e para a compreensão de determinados eventos, auxiliando no processo de catalogação das imagens.

Nesses momentos, as pessoas mais próximas à família se reuniam e aproveitavam a câmera profissional para garantir os registros. Ao retornar para São Paulo, ele revelava os filmes e enviava as fotografias por correspondência ou as levava em sua próxima visita ao interior do Paraná. "Sua volta sempre gerava expectativa por quem era fotografado". (Entrevista com Maria Lídia Sualdini Gomes, janeiro de 2025).

Nas fotografias que eram reveladas por Jaime Clementino, havia registros variados referente ao cotidiano familiar, desde paisagens e animais do sítio, como galinhas, vacas e bois, até momentos festivos, como aniversários, casamentos e batizados. Essas fotografias foram realizadas entre o final da década de 1950, até a década 1990[5].

Jaime Clementino desempenhava um papel fundamental nos registros familiares da família Sualdini. Ele também era responsável por promover a troca de fotografias, levando em sua bagagem imagens de outros membros da família que moravam em São Paulo, para que os parentes no Paraná pudessem conhecê-los. Essa troca mútua fortalecia os laços entre os diferentes núcleos familiares, que não tinham a oportunidade de viajar com frequência para visitar uns aos outros.

A seguir, apresento duas fotografias: a primeira, uma fotografia em preto e branco registrada na década de 1960 por Jaime Clementino Soares, na qual Antônio Sualdini aparece cuidando do seu gado. A segunda fotografia retrata o afilhado de Josefa Sualdini. No verso desta imagem 03, há uma anotação relacionada à fotografia.

[5] No final da década de 1970, a fotografia começou a se tornar um pouco mais popular entre as famílias através das marcas Kodak e Fuji, que lançaram modelos no Brasil de câmeras compactas e filmes de fácil acesso para uso doméstico. Isso auxiliou nos registros fotográficos das famílias brasileiras.

Imagem 01: Antônio Sualdini com o seu gado, fotografia realizada na década de 1960.

Imagem 02: Afilhado de Josefa Sualdini, fotografia realizada em 09 - 08 - 1959.

Imagem 03: Verso da fotografia com a escrita: " a minha querida madrinha Josefa, uma simples recordação do seu afilhado Luiz Carlos aos 6 meses de idade. Salve esta simples data 09-8-59"

Fonte: Acervo Pessoal Josefa Sualdini, 2025.

Segundo Josefa Sualdini, era comum a troca de fotografias entre familiares, por meio de cópias que eram enviadas aos irmãos distantes, como forma de presentear os parentes. No verso de algumas dessas fotografias, havia escritos que, posteriormente, se tornaram importantes para a identificação das imagens. Josefa Sualdini, já não se lembra dos rostos de alguns parentes e conhecidos.

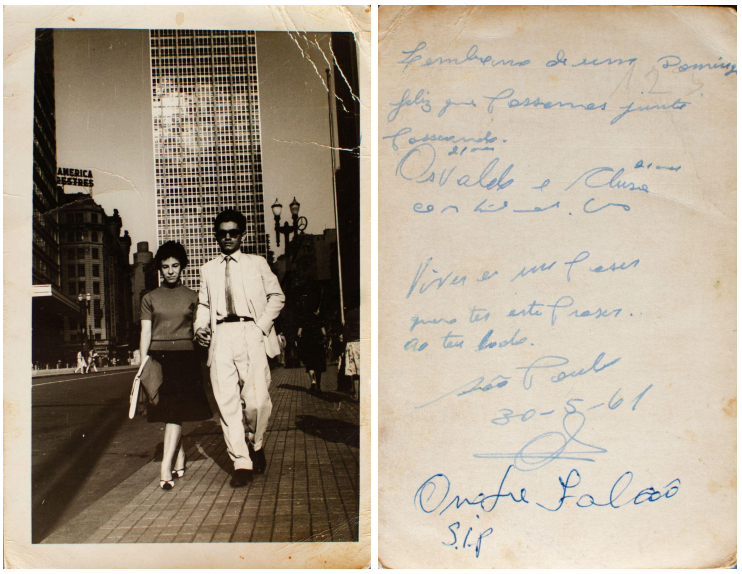
Apenas as fotografias não foram suficientes para evocar as memórias adormecidas. Josefa Sualdini passou por um processo de Acidente Vascular Cerebral (AVC), o que afetou seu lado emocional e, consequentemente, um pouco da sua memória. Através do processo de esquecimento, alguns eventos foram "apagados", tornando-se elementos confusos em sua própria história de vida. Isso dificultou o processo de catalogação de algumas fotografias. Segundo Pollak:

> [...] existem nas lembranças de uns e de outros zonas de sombra, silêncios, 'não-ditos'. As fronteiras desses silêncios e "não-ditos" com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento. (POLLAK,1983 p. 6).

Foi apenas pelos vestígios da escrita no verso das fotografias que foi possível identificar algumas pessoas, como ocorreu com a fotografia de Osvaldo Soares e Cleusa (imagens 04 e 05).

Imagem 04: Fotografia de Osvaldo Soares com Cleusa, ambos com 21 anos, em São Paulo

Imagem 05: Verso da fotografia com a seguinte anotação: Lembrança de um domingo feliz que passamos juntos passeando. Osvaldo e Cleusa, 21 anos. Viver é um prazer. São Paulo, 30-5-61 Onofre Falcão"

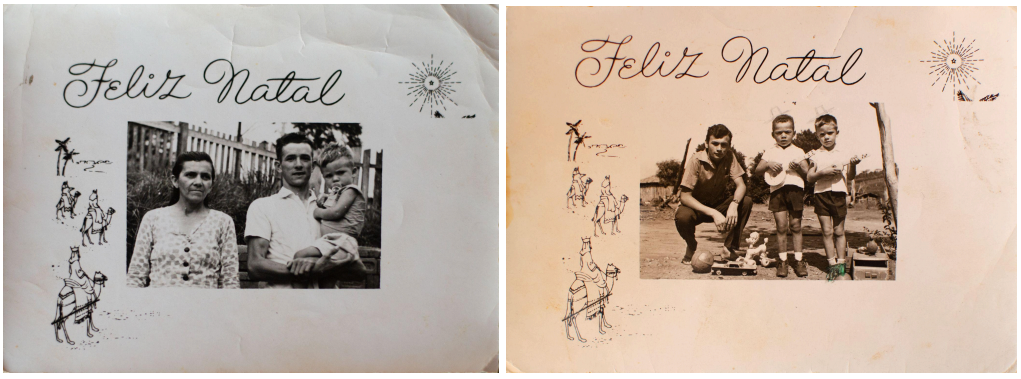


Fonte: Acervo pessoal Josefa Sualdini, 2025.

Em seguida, pode-se observar nas imagens 06 e 07 que o fotógrafo Jaime Clementino Soares também tinha o hábito de produzir cartões postais com as fotografias, nos quais fazia intervenções para incluir mensagens como "Feliz Natal". Percebe-se que as fotografias representadas abaixo são de anos distintos. Esses cartões postais eram distribuídos para a família como uma forma de lembrança, marcando o ano que passou.

Imagem 06: Na primeira fotografia, encontra-se a mãe de Josefa Sualdini, ao seu lado, Antônio Sualdini e Antônio Hélio Sualdini no colo.

Imagem 07: Na segunda fotografia, estão Jaime Clementino Soares à esquerda, e os meninos Mauro e Antônio Hélio Sualdini.



Fonte: Acervo Pessoal Josefa Sualdini, 2025.

Na época em que foram registradas as fotografias, era comum a troca de fotografias entre parentes e conhecidos, especialmente de eventos importantes, como casamentos, aniversários, fotografias de recém-nascidos e de crianças. A prática de colecionar esse tipo de fotografia foi observada em ambos os acervos. No acervo de Sualdini, em particular, foi encontrada uma pequena coleção de oito fotografias de casamento com membros importantes da família, como tios, primos, irmãos e conhecidos. Essas imagens eram compartilhadas entre os familiares e conhecidos.

Na imagem 08 encontram-se representados Marta Cunha e Antônio Hélio Sualdini, meus pais, casando-se na igreja católica de Nova Olímpia, Paraná em 1985; na imagem 09, há uma fotografia posada de Maria José e José Sualdini, em preto e branco, com uma estética de fotografia de casamento muito comum na década de 1970. O mesmo modelo se repete na imagem 10, que registra o casamento de Maria Lídia Sualdini e José Juraci Gomes. Ambas as fotografias (imagens 9 e 10), apresentam uma composição semelhante no contexto da fotografia, com o enquadramento parecido, cenário, cortinas ao fundo, tapete estampado e as poses dos noivos parecidas. As duas últimas imagens são reproduções muito semelhantes, tratando-se de um modelo de fotografia de casamento encontrado em muitos álbuns de família.na época, um tipo de fotografia realizada em pequenos estúdios fotográficos.

Segundo Kossoy “A fotografia funciona em nossas mentes como uma espécie de passado preservado, lembrança imutável de certo momento e situação, de certa luz, de determinado tema, absolutamente congelado contra a marcha do tempo”. (KOSSOY, 2002, p.42). Através da fotografia, as pessoas se tornam fieis àquele momento. A fotografia de casamento ou de um evento, por exemplo, é a prova do acontecimento, um testemunho. Para as pessoas, aquela fotografia se torna uma lembrança imutável do evento, comprovando a ação, mesmo que a memória falhe ou alguém se esqueça, a fotografia, então, se transforma em imagem documento colecionável que atesta a veracidade do momento, tornando-se a comprovação que aquelas cerimônias aconteceram. Com o registro fotográfico o evento se torna incontestável.

Para Feldhues (2020), a fotografia tem ainda o poder de transformar territórios, corpos e elementos culturais em objetos simbólicos, que podem ser colecionados. Assim, a fotografia não apenas preserva memórias, mas também objetiva os elementos registrados, depositando um valor simbólico para a memória e identidade familiar.

Imagem 08 - Casamento entre Marta Cunha e Antônio Hélio Sualdini, na igreja católica da cidade de Nova Olímpia, Paraná, 1985.
Imagem 09 - Casamento entre Maria José e José Sualdini, no Estúdio Fotográfico em Nova Olímpia, Paraná, 1973.
Imagem 10 - Casamento entre Maria Lídia Sualdini e José Juraci Gomes, no Estúdio Fotográfico em Nova Olímpia, Paraná, 1978.

Fonte: Acervo Pessoal de Josefa Sualdini.

O acervo da Família Cunha e os fotógrafos itinerantes

Na família Cunha, os registros fotográficos aconteciam de maneira distinta em relação à família Sualdini, contando com a presença de fotógrafos itinerantes e estúdios fotográficos. Durante sua juventude, Genilza Cunha demonstrou interesse em registrar os momentos em família, embora nunca tivesse um parente fotógrafo ou sequer uma câmera analógica em casa, como acontecia na família Sualdini.

Em entrevista, Genilza Cunha relatou que os registros fotográficos só eram possíveis em razão dos fotógrafos itinerantes, conhecidos pelos moradores como "fotógrafos viajantes", que vinham de cidades próximas à Nova Olímpia, como Umuarama, Maringá, Londrina e até mesmo Curitiba. Esses profissionais percorriam o interior, registrando moradores e eventos importantes, como casamentos e aniversários. As fotografias eram feitas, em geral, em ocasiões especiais ou quando havia dinheiro sobrando. Além disso, a interlocutora mencionou que também realizava fotos em um pequeno estúdio da cidade:

> A gente chamava as pessoas, vinham em casa e elas tiravam as fotos, tirava em monóculo. Depois, aí foi aperfeiçoando e veio a ser feita no papel. Era assim, por isso que nossa família tem muitas fotografias, cada um que chegava aqui em casa dizia: 'Vamos fazer uma foto?' Fazia! Nascia um filho:

> 'Vamos fazer uma foto?' Fazia! Foto de casamento? 'Vamos fazer uma foto?' Fazia! Foi por isso que teve bastante foto, porque a família queria que fizesse. Vinham os fotógrafos de fora e faziam a foto, quando não, tinha o lugar que a gente ia para tirar foto. É... como é que era? Ah, era lá no fotógrafo, falava: 'Vamos lá no fotógrafo tirar uma foto. (Genilza Cunha, entrevista realizada em janeiro de 2025).

A seguir, observamos duas fotografias feitas em monóculo pertencentes ao acervo de Genilza Cunha. Na primeira fotografia (imagem 11) está a minha mãe, Marta Cunha Sualdini, ainda criança, com aproximadamente 3 anos de idade. Na segunda fotografia (imagem 12), da esquerda para a direita estão os filhos da minha avó: Zeca, Maria Amélia, Jonas; minha bisavó Amélia Gonsalves; minha avó Genilza Gonçalves Cunha e minha mãe, Marta Cunha Sualdini. Posteriormente, com o avanço da tecnologia nos estúdios fotográficos e a ampliação dos serviços oferecidos pelos fotógrafos, como digitalização, restauração e ampliação de fotos antigas, Genilza Cunha decidiu ampliar algumas das fotografias em monóculo, garantindo a preservação das fotografias e possibilitando que fossem apreciadas pelas futuras gerações.

Imagem 11: Marta Cunha Sualdini, criança, com aproximadamente 3 anos de idade.
Imagem 12: Da esquerda para a direita estão os filhos da minha avó: Zeca, Amélia e Jonas; minha bisavó Amélia Gonsalves; minha avó Genilza Gonçalves Cunha e minha mãe Marta Cunha Sualdini.

Fonte: Acervo pessoal de Genilza Cunha, 2025.

Mesmo na década de 1970, com a popularização das câmeras analógicas e dos filmes em 35mm das marcas Kodak e Fuji, a fotografia ainda era uma tecnologia restrita, especialmente para moradores de cidades do interior do Brasil. As pessoas de classes populares geralmente recorriam aos fotógrafos itinerantes ou a pequenos

estúdios fotográficos, que na época eram contratados para registrar momentos de eventos na cidade, como casamentos (ver imagens 09 e 10) e aniversários, e, posteriormente, vendiam as cópias das fotografias para as próprias pessoas retratadas ou para seus familiares.

Mais tarde, no início da década de 1980, com o acesso a câmeras mais baratas, as pessoas passaram a recorrer a vizinhos que possuíam o equipamento, comprando filmes e pagando pela revelação das fotos. Segundo Genilza Cunha:

> A câmera era muito cara; eu nunca tive uma, eu me lembro até hoje, o nome era Kodak. Então, a gente esperava que o fotógrafo da cidade viesse para Nova Olímpia, às vezes eles iam até de ônibus, às vezes a gente ia para algum estúdio da cidade, mas era muito caro ou chamava algum vizinho que tinha câmera para fotografar, depois a gente pagava o filme para ele. (Entrevista realizada em janeiro de 2025).

Em alguns casos, as fotos tiradas por fotógrafos itinerantes eram feitas em mais de uma cópia, especialmente quando havia grupos de pessoas reunidas, reproduzindo as fotografias que podiam ser comercializadas diversas vezes: "Vinha fotógrafo de fora, ele fotografava jogo de futebol, as festas na cidade e depois eles vendiam, às vezes era o pessoal de lá de Cruzeiro do Oeste[6]" (Entrevista realizada em janeiro de 2025).

Os rastros desses serviços ficaram no verso de algumas fotografias, onde geralmente constava o nome da pessoa que contratou, ano e o número da fotografia, uma maneira de identificação para registrar a aquisição da fotografia e localizar o contratante para devolução do material após a revelação.

Segundo Genilza Cunha, era comum que pessoas comprassem fotografias de núcleos familiares distintos apenas para ter registros de festividades e momentos de lazer, como o carnaval rural, festas da cidade ou jogos de futebol. As fotografias a seguir (imagens 13, 15 e 16) evidenciam o que Genilza Cunha relatou durante a entrevista. A primeira imagem retrata um carnaval rural organizado pelos donos de fazendas e das fábricas de tijolos (olarias) da época. No verso da fotografia há um vestígio de sua procedência: "Esta fotografia pertence a Benedito Cunha" e a data e identificação "14/02/1961, Benedito Cunha". Essa fotografia foi adquirida pelo marido de Genilza, Benedito Cunha.

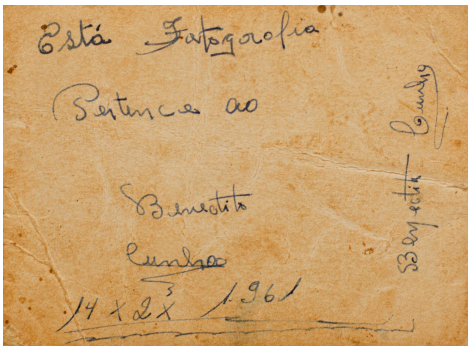
Durante a entrevista, Genilza Cunha não conseguiu identificar as pessoas da foto, mas recordava os carnavais promovidos pelos donos de fazendas em conjunto com as fábricas de olarias. Na segunda fotografia, Benedito Cunha aparece jogando bola na

[6] Cruzeiro do Oeste é uma cidade próxima à Nova Olímpia, localizada à 50 km de distância de Nova Olímpia, PR.

década de 1960, no interior do Paraná. A cidade não foi identificada, mas Genilza relatou que, na época, aconteciam campeonatos regionais de futebol, então era comum fotógrafos irem a esses jogos para oferecer seus serviços. Nesses casos, os fotógrafos exigiam realizar fotos em locais públicos, como as praças da cidade, para que os interessados pudessem adquiri-las.

A terceira fotografia (imagem 16) retrata Antônio Hélio Sualdini jogando bola em 1984. Essa imagem foi encontrada em três acervos distintos, sendo estes o acervo de Antônio Hélio Sualdini, o de Genilza Cunha e o de Josefa Sualdini. Todas essas fotografias foram adquiridas por meio de compras feitas a fotógrafos.

Imagem 13: Carnaval rural no município de Nova Olímpia, 1961.
Imagem 14: Verso da fotografia indicando o dono da compra "Benedito Cunha" ano e tamanho da foto.
Imagem 15: Jogo de futebol em alguma cidade do interior, na década de 1960.
Imagem 16: Jogo de futebol em 1984, ponte seca, distrito de Nova Olímpia.



Fonte: Acervo pessoal de Genilza Cunha, 2025.

Vestígios da memória, uma fotografia para lembrar

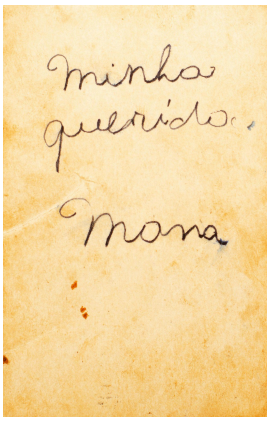
Quando iniciei o processo de digitalização das fotos da família Cunha, a matriarca da família demonstrou interesse por uma fotografia específica, que tinha no verso o seguinte vestígio: "Minha querida mana". Questionei sobre a importância dessa

imagem para a memória familiar, e ela me relatou que a foto retratava uma de suas irmãs, que havia se mudado para cidade de Bauru, município localizado em São Paulo, em busca de novas oportunidades e nunca mais deu notícias. O que restou para Genilza Cunha foi a única fotografia e a memória familiar dessa pessoa.

Segundo Dubois (2001) e Barthes (2015), a fotografia é literalmente uma emanação do referente — um traço material do real, como uma sombra, uma cicatriz ou uma pegada. Ela mantém uma conexão física com o que foi fotografado, sendo ao mesmo tempo singular e emocional, pois carrega a presença de um passado que "isso foi". No acervo fotográfico de Genilza Cunha, a imagem de sua irmã Natalina Gonçalves representa esse passado que ainda vive em sua memória. Natalina se mudou para a cidade de Bauru por volta de 1962, após se casar. Desde então, Genilza nunca mais teve notícias dela. Na época da partida da irmã, Genilza e Benedito Cunha estavam no primeiro ano de casamento, e o filho mais velho do casal, José Antônio, conhecido como Zeca, ainda não havia nascido. Desde então, não houve mais nenhuma comunicação entre as famílias, a fotografia permanece sendo o único registro de Natalina Gonçalves. Mesmo um pouco desfocada, desbotada, com marcas amareladas do tempo e pequenas fissuras, a imagem é cuidadosamente guardada. Para Genilza Cunha, ela carrega a carga emocional de uma ausência que nunca deixou de ser sentida.

Segundo Kossoy (2014), as imagens contêm indícios de histórias ocultas, podendo a fotografia ser vista como um elemento de investigação, auxiliando na compreensão das mudanças da época, como os períodos migratórios causados pela falta de trabalho nos interiores do Brasil (imagem 17). Esses movimentos levaram as pessoas a buscarem oportunidades nas grandes capitais do país, como Rio de Janeiro e São Paulo, em algumas situações, resultando em mudanças e consequentemente na perda de contato com suas famílias. Nesses períodos migratórios, o que restava apenas eram as fotografias e algumas cartas guardadas como lembranças, carregando perguntas sem respostas sobre o que aconteceu com essas pessoas.

Imagem 17: Irmã de Genilza Cunha e homem não identificado, fotografia do início da década de 1960.
Imagem 18: Verso da fotografia, com a anotação "Minha querida mana".
Imagem 19: Homens indo trabalhar em São Paulo, o primeiro à esquerda é Benedito Cunha, fotografia da década de 1960.



Fonte: Acervo Pessoal Genilza Cunha, 2025.

Na fotografia (imagem 19), quatro homens estão presentes. O terceiro homem da esquerda para a direita é Benedito Cunha, que, na década de 1960, realizava viagens de Maringá para São Paulo, ajudando a carregar e descarregar caminhões com diversos tipos de carga. Esse tipo de trabalho era comum na época. Posteriormente, após o casamento com Genilza Gonçalves, com o objetivo de sustentar seus quatro filhos, Benedito Cunha complementava sua renda com uma variedade de atividades, entre elas: trabalhos como pedreiro, na lavoura, na fabricação de tijolos, carpinteiro, encanador e continuava em rotas de transporte para a distribuição de alimentos ou materiais de construção.

Os elementos iconográficos em fotografias lambe-lambe de fotógrafos itinerantes

Segundo Kossoy (2018), os elementos iconográficos das fotografias estão presentes e podem ser identificados. Seguem dois exemplos de fotografias (imagens 20 e 21) nas quais nenhum núcleo familiar conseguiu localizar a região, pois não se lembravam corretamente do local onde as imagens foram tiradas. Na primeira análise, percebi que as fotografias foram realizadas em tempos distintos por fotógrafos

itinerantes que utilizavam a técnica de lambe-lambe[7], esses fotógrafos ficavam em pontos turísticos fotografando visitantes com os seus laboratórios-câmeras portáteis. Sobre os fotógrafos de lambe-lambe em São Paulo, Kossoy destaca:

> No caso específico do 'ambulante fotógrafo', longe do estúdio fechado e dos recursos habituais, formou-se uma classe de profissionais, que reformulou todo o conceito tradicional de registro físico (ótico) e químico (laboratório), adaptando numa caixa todo o seu complexo artesanal. Adaptação necessária para transformar o fundo pintado do estúdio no original fornecido pelo cenário do jardim e processar negativos e cópias dentro do seu 'caixote mágico' a fim de fornecer o resultado ao freguês em alguns minutos." (Kossoy, 1974, p. 5).

Após uma análise detalhada das fotografias, identifiquei, na segunda imagem (imagem 21), algumas informações que me levaram à localização da igreja, como a inscrição: "LEM SS. APARECIDA, presente na própria fotografia. A partir dessa informação, realizei uma pesquisa e descobri que essas fotografias foram tiradas na Basílica Velha de Aparecida, no município de Aparecida-SP.

Descobri que os cartões postais do primeiro templo, reconhecido como Basílica no Brasil eram comuns e frequentemente produzidos por fotógrafos lambe-lambe. Os vestígios presentes nessas fotografias reforçam essa evidência. A identificação de uma fotografia em lambe-lambe se dá pela presença de elementos iconográficos importantes, sendo eles: bordas irregulares, manchas de produtos químicos, grafias impressas diretamente na imagem (como o nome do local ou do fotógrafo) e o desgaste do papel causado pela ação do tempo. Esses postais, frequentemente encontrados em leilões, mercados de pulgas e feiras de antiguidades, facilitaram a identificação do local e do tipo de produção fotográfica da época.

Segundo Kossoy (2018), ao analisarem uma fotografia, os estudiosos das fontes fotográficas não devem apenas considerá-la como um "objeto estético de época", mas como um artefato que contém um registro visual, oferecendo informações multidisciplinares.

[7] "A origem dos fotógrafos ambulantes na Europa, conhecidos popularmente no Brasil como Lambe-Lambes, está relacionada à descoberta, em 1853, de um novo processo fotográfico: o ferrótipo, que em comparação com a daguerreotipia e com o colódio úmido, facilitou e reduziu os custos dos procedimentos técnicos praticados neste período histórico." (ÁGUEDA, 2008, p. 65). Ver também Kossoy Boris, *O* fotógrafo *ambulante – a história da fotografia nas praças de São Paulo*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 24 nov. 1974. Suplemento Literário, p. 5.

Imagem 20: Benedito Cunha em Aparecida - SP. Fotografia em lambe-lambe década de 1950.
Imagem 21: Pedro Sualdini em Aparecida - SP. Fotografia em lambe-lambe década de 1950.

Fonte: Acervo pessoal Genilza Cunha e acervo pessoal Josefa Sualdini, 2025.

Na primeira fotografia (imagem 20), avistamos Benedito Cunha, posando sozinho para a foto. Ao fundo, percebe-se turistas e visitantes da basílica. Na segunda fotografia (imagem 21) nota-se que as árvores estão um pouco maiores, e a parte inferior da primeira janela do lado esquerdo da igreja está quebrada. As roupas e os sapatos em ambas as fotografias são muito parecidas. Ao fundo de cada imagem, mesmo que distante, é possível identificar fotógrafos lambe-lambe[8] que, na época, fotografavam e produziam cartões-postais para os turistas. Na segunda fotografia, o senhor localizado no centro é Pedro Sualdini pai de Antônio Sualdini. Ao analisar detalhadamente, foi possível perceber o tempo das fotografias, que foram realizadas em períodos relativamente próximos, na década de 1950.

A fotografia como memória familiar: reflexões e interpretações

Por fim, inicia-se uma breve análise de duas fotografias (imagens 22 e 23), e uma fotopintura (imagem 24), refletindo sobre a importância da fotografia para a

[8] Segundo Moraes, (2013): "O equipamento básico do fotógrafo lambe-lambe era: máquina "Bernardi" ou "caixote", papel fotográfico, tripé, balde com água, fio de nylon ou corda com prendedores, espelho, pente, tesoura, paletó/gravata/camisa branca (acessórios utilizados para tirar fotos para documentos), um pano e uma cadeira ou banquinho." (MORAES, 2013 p. 170) [...] "O seu "estúdio" ficava na rua, geralmente em praças ou ao lado da igreja, lugares de referências dos passantes e viajantes que visitavam as cidades." (Moreas, 2013 p. 171)

memória familiar. A primeira fotografia (imagem 22), encontrada no acervo de Josefa Sualdini, chamou atenção de imediato pelo impacto da imagem, embora o foco inicial estivesse no processo de digitalização, dado o pouco tempo disponível para concluir essa etapa. Durante a edição do material digitalizado, os elementos presentes na fotografia começaram a se destacar.

A imagem 22 retrata um menino segurando um passarinho vivo, enquanto outro segurava uma espingarda e um terceiro, um passarinho morto. Detalhes como o pássaro vivo nas mãos do menino me trouxeram à mente a fotografia de William Klein, realizada nas ruas de Nova York em 1954, "O Bairro Italiano", que foi comentada por Barthes em *A Câmera Clara* (2015), trazendo à tona questionamentos sobre o impacto da fotografia através da subjetividade do indivíduo, o *punctum*. Através de análises fotográficas, Barthes (2015) introduz os conceitos de *Studium,* elemento objetivo da fotografia de interesse compartilhável e universal, evidenciando a intenção do fotógrafo, enquanto o *Punctum é* o "[...] "detalhe", ou seja, um objeto parcial que toca e fere o *Spectator*. "Assim, dar exemplos de *punctum* é, de certo modo, entregar-me" (Barthes, 2015, p. 42), provocando emoções subjetivas que pertencem apenas aquele indivíduo, para Barthes, "O *Spectator* somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos" (Barthes, 2015 p. 17).

Posteriormente, uma conversa com Josefa Sualdini foi realizada para esclarecer a origem da fotografia. Ela, no entanto, não se lembrava dos acontecimentos específicos por trás da imagem, apenas expressou surpresa ao perceber o passarinho morto nas mãos de um dos meninos, comentando: "Meu Deus! Os meninos estão com passarinho morto, é? E o outro está com uma espingarda?". Seu espanto estava relacionado à estranheza de ver aqueles meninos tão pequenos em uma situação atípica, reproduzindo os costumes dos adultos, como se, através daquele ato, aquelas crianças se tornassem adultas, imitando a postura física dos mais velhos. Ao refletir sobre essa fotografia, evoco Sontag: "Cada foto é apenas um fragmento, seu peso moral e emocional depende do lugar em que se insere. Uma foto muda de acordo com o contexto em que é vista" (Sontag, 1977, p. 122), pois a fotografia em questão foi reinterpretada após um diálogo com Antônio Hélio Sualdini que explicou como aconteceu aquela fotografia. O que chamou minha atenção, o *punctum* da fotografia, foram as roupas: iguais, desajeitadas no corpo daquelas crianças. Em um dos meninos, faltava tecido, um detalhe que passou despercebido aos olhos daquela família, minha família, que só enxergava com muito espanto os passarinhos e a espingarda na mão pequena daquela criança.

Durante a conversa sobre a fotografia (imagem 22), Hélio Sualdini relatou que a fotografia foi uma "armação" de Jaime Clementino e que ele era conhecido por organizar esse tipo de encenação para criar narrativas com sua câmera. Ele pediu que Hélio Sualdini segurasse um passarinho vivo, enquanto Mauro, seu primo, segurava a espingarda do Antônio Sualdini, e outro primo, João Gimba, segurava o passarinho morto. Essa composição foi planejada por Jaime Clementino que transformou a fotografia em um retrato que carrega memórias e provoca reflexões sobre a construção de narrativas através da imagem. "Foi assim, Rafaella. Ele caçou esse passarinho e aproveitou a gente para fazer essa foto. Isso é foto montada" (Entrevista com Antônio Hélio Sualdini, 2025). A fotografia em questão reflete não só uma representação do cotidiano rural da década de 1960, mas também uma articulação do que essas crianças observavam dos adultos, aceitando o cenário criado pelo fotógrafo.

Compreender a vida no campo a partir dos elementos culturais das crianças que viviam em zonas rurais do interior do Paraná, especialmente na década de 1960, tratando-se assim de um aspecto significativo para entender o contexto em que as crianças estavam inseridas. Nesse período, a caça de pequenos animais era uma prática comum entre os adultos, e o aspecto do cotidiano rural também influenciava a infância das crianças que moravam na roça. Esses elementos são fundamentais para interpretar a intenção do ato fotográfico realizado por Jaime Clementino, que, de certa forma, encenou com essas crianças o cotidiano vivido pelos adultos da região.

Diante disso, Benjamin destaca:

> Apesar de toda perícia do fotógrafo e de tudo que existe planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloqüência que podemos descobrí-lo, olhando para trás. (Benjamin, 1985, p. 94).

Em *Pequena História da Fotografia* (1985), Benjamin destaca que mesmo quando uma foto é planejada, ela sempre preserva algo inesperado, podendo ser, um detalhe, um olhar, uma expressão que só percebemos depois. Ao revisitarmos uma imagem no presente, enxergamos mais do que o fotógrafo talvez tenha notado no momento de capturar a fotografia. É como se o futuro já estivesse ali, oculto na imagem, esperando para ser revelado em contemplações futuras.

Esses elementos espontâneos, essa "pequena centelha do acaso", podem ser percebidos nas roupas desajustadas ou até mesmo no espanto da família ao rever a fotografia. São esses detalhes que conferem autenticidade e singularidade à fotografia.

Kossoy (2014) destaca a importância da fotografia como meio de conhecimento, enfatizando que as imagens são instrumentos culturais, com potencial para informar e manipular. Que cada fotografia é fruto de um processo criativo, que deve ser desconstruído para que se compreendam suas múltiplas dimensões. Para Kossoy (2009; 2014; 2018), a necessidade de avaliar o papel cultural da fotografia é crucial, pois as imagens carregam intenções e significados que influenciam sua produção e recepção. Na fotografia em questão (imagem 22), aparecem três meninos criados na zona rural do interior do Paraná, onde a caça e a agricultura fazem parte da vida cotidiana. Esses aspectos influenciam diretamente as brincadeiras infantis e são retratados na fotografia por meio de elementos que evidenciam os modos de vida da época.

Imagem 22: Fotografia das crianças: da esquerda para direita, encontra-se: Antônio Hélio Sualdini, Mauro e João Gimba em um sítio de Nova Olímpia - PR, fotografia tirada no início da década de 1960.

Fonte: Acervo Pessoal Josefa Sualdini, 2025.

A fotografia (imagem 23) é um retrato em preto e branco feito em estúdio em 1930, que mostra Benedito Cunha ainda criança. Essa imagem original encontra-se preservada em um porta-retrato na casa de Genilza Cunha, sendo a fotografia mais antiga de seu acervo pessoal, e mesmo com algumas marcas do tempo a mesma se encontra conservada, com poucos sinais de desgaste. Posteriormente, esta fotografia foi reproduzida em uma fotopintura (imagem 24), representando uma versão colorizada da imagem original.

Segundo Mestre Júlio (2023), em entrevista para o *Câmera Velha*, a fotopintura foi, por muitos anos, uma técnica utilizada para criar, restaurar ou reproduzir retratos. A técnica consistia em aplicar tinta diretamente sobre o papel, adicionando cores às fotografias em preto e branco. Para isso, era necessário um estúdio fotográfico especializado em fotopintura, com profissionais qualificados, como laboratorista, colorista, reprodutor da fotografia, retocador, roupeiro e afinador. As fotografias chegavam a esses estúdios por meio de revendedores que visitavam diversas cidades do país, anotando os pedidos dos clientes com as considerações importantes a serem aplicadas nos retratos de fotopintura, como por exemplo: mudar a cor do olho, colocar outra roupa, incluir pessoas na fotopintura, entre outras modificações que eram solicitadas pelos clientes no momento do pedido da fotopintura. Chiodetto (2010) aponta que a fotopintura surgiu no século XIX, tendo como precursor o fotógrafo francês André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889). Ele desenvolveu uma técnica que combinava fotografia e pintura, aplicando tintas sobre as fotografias de baixo contraste para realçar a cor e o contraste. Na época, essa técnica era utilizada no formato conhecido como *carte de visite*, uma pequena fotografia colada em um cartão, geralmente com o tamanho de cerca de 6 x 9 cm.

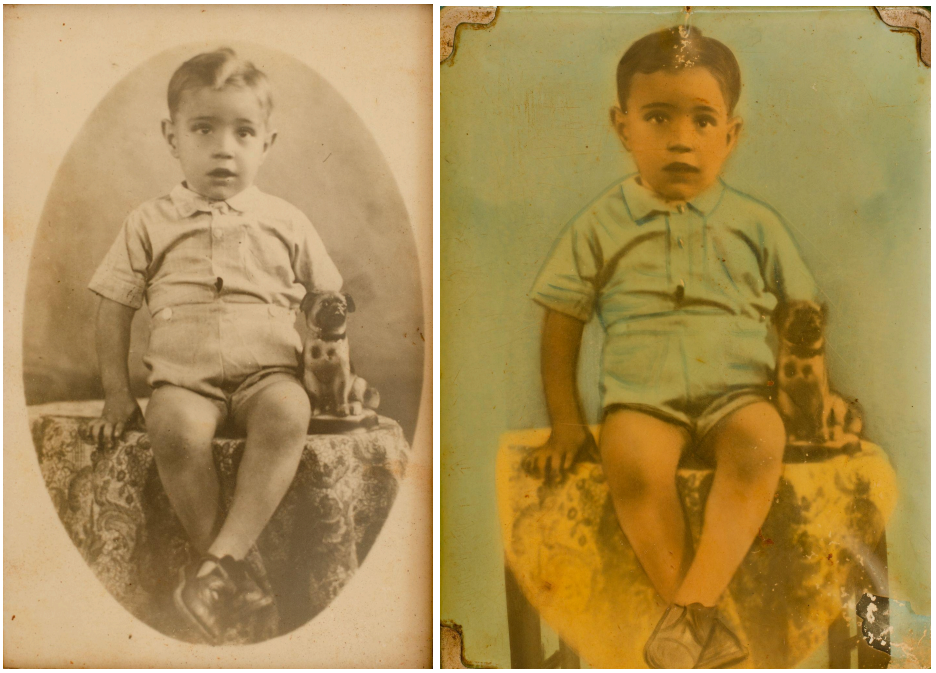
No Brasil, conforme destacado por Chiodetto (2010), a fotopintura foi amplamente disseminada na região Nordeste, mas também se expandiu para outras partes do país, tornando-se uma prática significativa na preservação da memória. Essa prática tinha o propósito de modificar a fotografia original, tornando-a colorida, muito antes da popularização do *Photoshop* e da fotografia digital. Era comum, também, realizar manipulações na fotopintura, como incluir pessoas que já haviam falecido, remover indivíduos, modificar roupas, entre outras alterações possíveis. A fotopintura, portanto, era uma forma recorrente de reprodução e transformação das imagens para a época.

Após o processo de digitalização, houve uma conversa com Genilza Cunha sobre o estado de conservação das fotos encontradas no seu acervo. Nesse momento, ela relatou que sempre foi extremamente cuidadosa com as fotografias, principalmente nos períodos de mudanças. Sempre que mudava de uma casa, embalava as fotos que estavam em porta-retratos em lençois brancos e ao chegar no novo lar, ela as colocava nas paredes da casa, guardava as fotografias soltas e os álbuns em caixas, escolhendo lugares estratégicos para evitar o desgaste das fotografias.

Dialogamos também sobre as fotopinturas, quando ela explicou que:

> Fotopintura era algo normal entre as famílias, mas muito caro. Era muito caro mesmo, mas a gente mandava pintar. Quando alguém morria, a gente dava uma foto da pessoa e o retratista pintava. Ele fazia do jeito que a gente queria, podia até colocar outras pessoas na fotografia, trocar a roupa, e ficava igualzinho. Quando a gente queria uma foto colorida, era só com fotopintura. Eles ficavam um tempo na cidade, e se a gente não gostasse do trabalho, a gente não aceitava, mas ficava igualzinho, do jeitinho que a gente pedia. Tinha até gente que pedia para pintar pessoas que já tinham morrido, e eles faziam." (Genilza Cunha, entrevista realizada em janeiro de 2025).

Imagem 23 : Fotografia em Preto e Branco de Benedito Cunha quando criança.
Imagem 24: Foto-pintura da fotografia de Benedito Cunha quando criança.



Fonte: acervo pessoal Genilza Cunha, 2025.

Foi possível perceber a importância da fotopintura para a interlocutora, no que diz respeito à memória. Além da fotopintura de Benedito Cunha, em sua casa também há outra fotopintura importante para a história da família, que é um dos poucos retratos

que Genilza Cunha tem de sua mãe, trata-se de um retrato de Amélia Gonçalves com o seu pai.[9] Essa fotopintura está pendurada na parede da cozinha e é apresentada orgulhosamente por Genilza Gonçalves.

Embora eu não tenha conhecido pessoalmente aquelas pessoas que foram representadas na fotopintura, eu sempre soube que naquela imagem estavam os meus bisavós Amélia Gonçalves e Antônio Gonçalves de Azevedo. A fotopintura sempre me chamou atenção e, por muitos anos, mexeu com o meu imaginário. Quando criança, eu ficava pensando como teria sido conviver com aquelas duas pessoas. Para mim, essa fotografia sempre foi uma representação real deles, embora eu não tenha tido a oportunidade de conhecê-los. Mas por causa deste registro fotográfico, de certo modo, eles fizeram parte das histórias que me contaram quando eu era pequena.

Conclusão

Refletindo a partir de Kossoy (2002; 2009; 2014; 2018) e Moreira Leite (1993), a fotografia transita entre o registro histórico e a construção subjetiva da imagem. Nesse sentido, procurei demonstrar que tanto o imaginário daquele que a observa quanto o daquele que a captura (o fotógrafo) influenciam na sua interpretação. A fotografia pode carregar um viés ideológico, sendo influenciada pela intenção do fotógrafo no momento do registro, mas também pode ser incorporada em pesquisas, servindo como fonte histórica e sendo considerada um documento, um testemunho.

Durante a pesquisa foi possível perceber que a fotografia funcionou como uma ponte que estimula a memória subterrânea[10], fragmentada pelo tempo ou por situações que possibilitaram o esquecimento das memórias. Para Sontag (2004), a fotografia não é um espelho neutro que reflete a realidade, nas fotografias de Jaime Clementino é possível perceber isso; ela é fruto de escolhas, que inicia-se na intenção do fotógrafo ao selecionar o enquadramento, iluminação e o assunto, ao brincar com a montagem da própria fotografia.

Barthes (2015) no texto *A Câmera Clara,* apresenta como conceito a dimensão do *studium*, que para o autor, se refere ao interesse cultural, histórico e social que uma imagem pode evocar, representando o aspecto objetivo da imagem. O autor também

[9] A digitalização da fotopintura não foi realizada com o propósito de preservar a obra e evitar possíveis danos. Ela está fixada em um quadro pesado, pendurado em uma altura significativa na parede da cozinha, o que exigiria cuidados específicos, como a retirada do quadro da parede, a abertura do quadro e o manuseio da fotografia com luvas.
[10] Pollak (1989).

apresenta o conceito de *punctum,* segundo elemento que para Barthes (2015) vem para contrariar o *studium*, sendo considerado um detalhe inesperado que "perfura" "pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte - e também lance de dados" (Barthes, 2015, p. 29), estabelecendo uma conexão subjetiva e emocional com o espectador.

Nos acervos fotográficos das duas famílias analisadas, foi possível observar o *studium* que se manifestou quando as imagens foram analisadas coletivamente, entre os membros das famílias, permitindo uma interpretação objetiva e uma contextualização histórica e diacrônica da memória familiar. Também foi possível perceber que durante os encontros e entrevistas, as fotografias serviram como um estímulo da memória coletiva, desencadeando narrativas sobre os momentos que foram registrados nas fotografias. Contudo, foi possível perceber que cada indivíduo, ao revisitar as fotografias, poderia ser afetado por um *punctum* específico – um gesto, um olhar ou um detalhe aparentemente insignificante, mas carregado de ressonância emocional para aquele espectador. Assim, a análise das fotografias familiares revela como a memória coletiva e as experiências individuais se entrelaçam por meio da imagem.

Por meio das fotografias foi possível evocar memórias e sentimentos coletivos, seja pela perda daquele ente querido, a saudade movida pelo distanciamento de uma pessoa ou até mesmo pela empatia por alguém que o receptor não conheceu, mas através do laço sanguíneo de um parente que já morreu, ou uma criança que acabou de nascer, acabou evocando um sentimento de pertencimento por meio de um vínculo que está ligado à memória coletiva familiar.

Para finalizar, vale observar que este artigo propôs uma breve investigação de dois acervos fotográficos pessoais das famílias Sualdini e Cunha, motivada pelo interesse em compreender a relação dessas duas famílias com suas memórias, compartilhando elementos semelhantes em seus acervos fotográficos pessoais. Ao longo da investigação, foi possível perceber que esses registros fotográficos de família desempenham um papel fundamental na preservação da memória, especialmente no contexto da velhice[11] ou de pessoas que estão passando por um processo de esquecimento causado por doenças como Alzheimer e AVC. Destaco a importância de preservação e catalogação dessas fotografias pessoais para que as gerações futuras tenham acesso aos registros visuais.

[11] Ver Bruno (2004).

O artigo teve como objetivo articular reflexões teóricas nos campos da fotografia e da Antropologia Visual. Abrindo possibilidades para novas abordagens e investigações futuras dos mesmos acervos, como uma catalogação mais detalhada, a restauração de algumas imagens degradadas com o tempo, a preservação dessas fotografias e análises de outras fotografias a partir da perspectiva de pessoas das duas famílias com quem não foi possível dialogar.

Além disso, o artigo buscou apresentar apontamentos importantes que envolvem a história da fotografia no Brasil, principalmente as práticas realizadas fora das capitais do Brasil e do eixo São Paulo - Rio de Janeiro. Destacando a relevância de fotógrafos que utilizavam a técnica de lambe-lambe, fotopintura e fotógrafos itinerantes, conhecidos como fotógrafos viajantes, que desempenharam um papel fundamental no registro de imagens que hoje compõem grande parte dos álbuns de famílias.

Referências:

ÁGUEDA, Abílio Afonso da. *O fotógrafo lambe-lambe: guardião da memória e cronista visual de uma comunidade*. Rio de Janeiro, UERJ, 2008.

BARBOSA Andréa. *A experiência da imagem na etnografia.* Andrea Barbosa [et al]. São Paulo: Terceiro Nome, 2016.

BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da. *Antropologia e Imagem.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2006.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. *Obras escolhidas*, volume I, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____. Pequena História da Fotografia. In *Obras escolhidas Magia e técnica, arte e política.* São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

BRUNO, Fabiana. Fotografias órfãs e insurgências supervivências dos arquivos de imagens. *ICHT,* n. 3, 2019.

_____. Retratos da Velhice. um duplo percurso: metodológico e cognitivo". RESGATE, v. 13, p. 177-184, 2004.

CHIODETTO, Eder (Org.). *Fotopinturas.* Catálogo de exposição. São Paulo: Galeria Estação, 2011.

Collier Jr, John. *Antropologia Visual: a fotografia como método de pesquisa.* São Paulo: Ed. Pedagógica e Universitária/Ed. USP, 1973.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios.* Campinas: Papirus, 2001

FELDHUES, Marina. Fotografia, coleção e colonização. *Base de Dados de Livros de Fotografia,* 2020. Disponível em: <http://livrosdefotografia.org/artigos/@id/10484>. Acesso em:23 de janeiro de 2025.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva.* São Paulo: Centauro, 2006. 222 p. ISBN.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. Fotografia e memória: reconstituição por meio da Fotografia. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico.* São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac, 2002.

_____. *Os Tempos da Fotografia: O Efêmero e o Perpétuo.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

_____. O fotógrafo ambulante – a história da fotografia nas praças de São Paulo. O Estado de São Paulo, São Paulo, 24 nov. 1974. *Suplemento Literário*, p. 5.

_____. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

MORAES, Rubens Nunes. De fotógrafo à retratista lambe-lambe. *Revista Expedições:* Teoria da História & Historiografia V. 4, N.1, Janeiro-Julho de 2013.

MOREIRA LEITE, Miriam. Retratos de família. São Paulo: EDUSP, 1993.

NOVAES, Sylvia Caiuby. "Imagem e Ciências Socias: trajetória de uma relação difícil". Em: *IMAGEM-CONHECIMENTO*. Antropologia, cinema e outros diálogos. Andréa Barbosa, Edgar Teodoro da Cunha e Rose Satiko Hikiji (organizadores). Campinas, SP, Papirus, 2009.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia.* 1ª ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

Ciência e espetáculo: primeiros registros e práticas cinematográficas sobre povos indígenas brasileiros

Science and spectacle: first cinematographic records and practices on Brazilian indigenous peoples

Geyzon Bezerra Dantas[1]
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro -Unirio
Rio de Janeiro, Brasil
zondabez@gmail.com
https://orcid.org/0009-0002-2064-6004

Recebido em: 17 de fevereiro de 2025
Aceito em: 04 de abril de 2025

[1] Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil. Orcid: https://orcid.org/0009-0002-2064-6004. E-mail: zondabez@gmail.com.

Resumo
Este texto articula-se em torno dos primeiros registros cinematográficos realizados sobre povos indígenas brasileiros, produzidos ou apoiados pela Comissão Rondon, entre os anos de 1912 e 1915. Exibidos em conferências, salas de cinema e incluídos em atividades educativas do Museu Nacional (RJ), os filmes tornaram-se aliados de um projeto de Estado voltado à integração compulsória daqueles povos, considerados 'atrasados' e 'sem história', a um ideal de nação que se forjava. Ao observar o contexto em que foram produzidos "Rondônia", de Edgard Roquette-Pinto; "Os sertões do Mato Grosso", de Luiz Thomaz Reis, e "O rio da Dúvida", de Caroline Gentry e Anthony Fiala, assim como a repercussão dessas obras no meio social, evidencio o olhar colonizador imposto aos povos indígenas e suas culturas. Localizados entre o interesse científico, a propaganda civilizatória e o espetáculo popular, os filmes atualizaram a imagem idealizada sobre os indígenas, advinda do século XIX, e deixaram rastros que, ainda hoje, demandam investigação.
Palavras-chave: Cinema. Povos indígenas. Comissão Rondon. Museu Nacional.

Abstract
This text is based on the first film recordings of Brazilian indigenous peoples, produced or supported by the Rondon Commission between 1912 and 1915. Shown at conferences, movie theaters, and included in educational activities at the National Museum (RJ), the films became allies of a state project aimed at the compulsory integration of these peoples, considered "backward" and "without history," into an ideal of nation that was being forged. By observing the context in which "Rondônia," by Edgard Roquette-Pinto; "Os sertões do Mato Grosso," by Luiz Thomaz Reis; and "O rio da Dúvida," by Caroline Gentry and Anthony Fiala, were produced, as well as the repercussions of these works in the social environment, I highlight the colonizing gaze imposed on indigenous peoples and their cultures. Located between scientific interest, civilizing propaganda and popular spectacle, the films updated the idealized image of indigenous people, originating from the 19th century, and left traces that, even today, demand investigation.
Keywords: Cinema. Indigenous peoples. Rondon Commission. National Museum.

"(...) ora, em cinematografia, uma arte que, como todas as outras, passa por tantas modalidades, quanto mais de perto tem que acompanhar as inclinações e gostos do público, o que é horrível é que agrada; tanto mais bárbara é uma cena tanto melhor para tonificar os nervos gastos das nossas plateias, ávidas do sensacional. "

Luiz Thomas Reis (Brandão,1942: 325)

Introdução

As representações visuais tornaram-se um instrumento relevante na elaboração das memórias coletivas dos estados modernos, a partir do século XIX, nelas incluídas imagens sobre os povos indígenas. Resultantes de viagens e expedições empreendidas por artistas e cientistas europeus pelo Novo Mundo, esse conjunto de representações, transitando entre diferentes esferas, da ciência à arte, tornaram-se referência para o (re) conhecimento de diferentes povos, sem que aspectos históricos e políticos de sua feitura tenham sido questionados ao longo do tempo (Roca, 2017)[2].

Integradas a um projeto de domínio colonial, tais imagens iram se tornar um 'retrato fiel' das realidades indígenas que, pela representação idealizada, buscavam aprisiona-las em um nível hierarquicamente inferior na escala evolutiva da humanidade. Mais próximos da natureza do que da cultura, e colocados à margem da história, os povos indígenas deveriam ser conduzidos ao presente pelas mãos do Estado e incorporados, de forma produtiva, ao projeto de nação.

No início do século XX, disciplinas científicas em expansão, como a antropologia e etnografia, interessavam-se, em especial, pelo estudo de aspectos físicos e materiais dos povos indígenas. Com a transição da ideia de "bom selvagem", do século XVIII, para a de "primitivo", no século XIX, estariam vivendo uma situação "(...) semelhante a do homem civilizado europeu em seu passado histórico" (Barbosa; Cunha; 2006: 7). Aquelas sociedades seriam "sobreviventes de uma forma de vida que fatalmente desapareceria", diante de um processo evolutivo considerado 'natural'.

O deslocamento do olhar para o aspecto cultural levou ao centro de interesse "(...) hábitos, valores e comportamentos" (Barbosa; Cunha, 2006: 7). Para além de

[2] Ao analisar a iconografia produzida pelo artista-viajante alemão Johann Moritz Rugendas, no início do século XIX, e que se popularizou no Brasil e Argentina a partir do século XX, Roca (2017:31) afirma que aquelas imagens "(...) continuaram idênticas a si próprias desde o século XIX, mas, desde então, passaram pelas intervenções e/ou mediações de outros atores sociais, que assentaram outras leituras sobre essas imagens, integrando-as a repertórios visuais nacionais".

artefatos, aspectos não materiais passaram também a ser de interesse e incorporados ao conhecimento científico, demandando assim observação e registro. É sob essa perspectiva que tanto a fotografia quanto o cinema, esse a partir de sua criação em 1895, tornaram-se relevantes instrumentos de conhecimento do outro distante.

A possibilidade de fixar imagens em película, como produto do trabalho de campo, transcenderia o caráter do relato escrito e a materialidade dos objetos coletados. "Segundo essa perspectiva, gestos, falas, movimentos e expressões poderiam ser conservados nos filmes, assim como se conservam potes de barro e máscaras" (Barbosa; Cunha, 2006: 9).

Nos primeiros anos da república no Brasil, as perspectivas sobre a integração dos povos indígenas ao arcabouço nacional passavam pelo reconhecimento da existência de muitos povos que ainda não haviam sido contatados, da necessidade de se estabelecer contato, realizar estudos, fazê-los pacíficos e tê-los como parte do incipiente modelo de desenvolvimento em curso.

A Comissão de Linhas Telegráficas Estratégicas do Mato Grosso e Amazonas, conhecida genericamente como Comissão Rondon, teve papel fundamental na execução de uma proposta integracionista, que pode ser considerada bem-sucedida pelo seu tempo de existência[3]. Desde que Cândido Rondon assumiu o comando da comissão, em 1907, imagens fotográficas passaram a ser produzidas, os filmes foram integrados a partir de 1912, com objetivos de divulgação, prestação de contas e esforço de continuidade, que envolviam aspectos estratégicos para o país – como o reconhecimento e povoamento do interior, o estabelecimento de infraestrutura de comunicação e a proteção das fronteiras.

Com Rondon à frente da empreitada, "(...) ao Museu Nacional, no Rio de Janeiro (RJ), era destinado todo o material de História Natural, Arqueologia e Etnografia por ela recolhido", e como contrapartida, o museu oferecia "legitimidade científica aos seus empreendimentos civilizatórios" (Santos, 2011: 89)[4]. Para Fernando

[3] Criadas no fim do império, as expedições das Comissões Construtoras das Linhas Telegráficas do Mato Grosso aconteceram a partir de 1890, tendo recebido diferentes nomes e funções até 1938. O período aqui abordado se localiza entre os anos de 1907 e 1915, quando Rondon esteve à frente das comissões, a última delas envolvendo o estado do Amazonas, sendo considerada "(...) de maior vulto e larga projeção em outros setores de atividade e progresso, aí compreendendo o grave 'Problema Indígena", que tivemos de resolver (...)" (Rondon, 2019: 11).

[4] Ainda de acordo com Santos (2011: 89), as formas de legitimação da comissão pelo Museu Nacional foram sendo arranjadas a partir dos meandros institucionais, como dotar Rondon com o título de "membro correspondente" do museu, devido aos "serviços prestados à Pátria e à Humanidade";

Tacca (2002: 189), "O espírito científico das grandes expedições do século passado e do início deste influenciou Rondon a levar junto botânicos, zoólogos e outros cientistas" (...). A parceria com o Museu Nacional era, portanto, relevante, pois complementaria os estudos topográficos e geográficos que realizava junto com sua equipe, podendo ainda ampliar as pesquisas etnográficas e medições antropométricas.

Funcionários do Museu Nacional, a partir de 1908, passaram a integrar as viagens da comissão comandada por Rondon, fazendo com que o museu adquirisse para seu acervo "(...) quase tanto material pátrio quanto o adquiriu em um século de sua existência anterior" (Ribeiro, 1914: 7)[5]. Nesse contexto, o médico e antropólogo do museu Edgard Roquette-Pinto integrou uma expedição, em 1912, com destino à Serra do Norte.

"Rondônia": o discurso visual do antropólogo

Em 15 de março de 1913, Roquette-Pinto apresentou uma conferência, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, sobre a viagem realizada no ano anterior, acompanhando mais uma incursão de Rondon aos "sertões" do Brasil. Naquele dia, um jornal carioca publicou uma entrevista com o pesquisador. Ele conta ao repórter sobre o percurso da viagem, realizada entre julho e novembro, o interesse no contato com os pouco conhecidos (e temidos) Nambikwaras[6] e alguns resultados obtidos no percurso de milhares de quilômetros. De pronto, esclarece que sua viagem não teve caráter exploratório, mas se tratou de uma "excursão de estudo": a "peregrinação científica" foi proposta para evitar que alemães chegassem primeiro aos indígenas, tendo em vista o interesse conhecido daqueles "pela etnografia brasileira".

Com recursos do Museu Nacional, as tropas da expedição levaram "gêneros, aparelhos científicos e presentes para os índios", destacando a importância dos fósforos. Após o encontro com os Parecis, foram "cerca de 100 léguas" até, finalmente, alcançarem os Nambikwaras. Roquette-Pinto ficou um mês entre aquele povo e, "obedecendo a certa ordem e método", pode realizar pesquisas "antropológicas,

realizando conferências sobre a empreitada ou ainda prestando moção de apoio "(...) ao processo de civilização proposto por Rondon" – considerado "rigorosamente científico".

[5] O Museu Nacional, criado em 1818, só completaria, efetivamente, um século de fundação quatro anos após o relato de Alípio Ribeiro.

[6] Utilizo aqui a forma contemporânea de grafia para 'Nambikwaras'. Ao longo do texto, as formas "Nambiquaras" ou "Nhambiquaras" aparecem em citações, que foram mantidas conforme o original.

anatômicas, antropométricas e tomar fotografias e *filmes cinematográficos*" (Correio da Manhã, 1913; 3; grifo do autor).

Sua perspectiva sobre aquele povo, contudo, foi pouco otimista. Considerados "da idade da pedra", os Nambikwaras seriam "a população mais atrasada da América"; por andarem nus, "comerem de tudo, até piolho", usarem armas de pedra e dormirem no chão. Por fim, alegou que não possuíam "ritos nem práticas religiosas de espécie alguma"[7]. Naquela noite, foi exibido o inédito "Rondônia"[8], realizado entre os desconhecidos Nambikwaras, sendo o único registro cinematográfico feito pelo antropólogo do Museu Nacional – e o primeiro sobre uma sociedade indígena que se tem notícia no Brasil.

A sinopse do filme é resumida, mas reveladora: "Aspectos da vida dos índios Nhambiquaras - Iagnani, os Parecis - Kozarini: flechando, banhando-se no rio, em cerimônia de dança guerreira, socando milho, cavando o solo, amamentando os filhos. As malocas" (Cinemateca Brasileira). O registro de Roquette-Pinto, preservado na Cinemateca Brasileira, não se encontra acessível para visionamento até o momento. Mas pela sinopse, temos acesso ao que seria relevante registrar, sob o ponto de vista do pesquisador, do cotidiano daquela comunidade, como seus hábitos alimentares, ritos, práticas de higiene e mesmo aspectos da arquitetura.

Naquele ponto em que, inicialmente, se (entre) cruzaram ciência e cinema, a linguagem do filme etnográfico seria especialmente descritiva: as imagens estariam organizadas "(...) como arquivos de uma enciclopédia sobre as sociedades não industriais, exóticas ou rurais", sendo capturadas "segundo os programas da Antropologia clássica" (Ribeiro, 2007: 10). Esse modelo descritivo daria conta de uma ampla gama de aspectos da vida social; do habitat a agricultura.

No primeiro da série de três volumes impressos "Índios do Brasil", com registros fotográficos realizados pela Comissão Rondon em diferentes viagens, os Nambikwaras são o primeiro grupo a ser abordado (Rondon, 2019). As imagens, que não estão datadas em grande parte, trazem a descrição da cena e os nomes dos

[7] Na edição do Correio da Manhã, a entrevista de Roquette-Pinto foi publicada ao lado de matérias de apelo popular, como o caso do "homem-mulher", a guerra que se avizinhava na Europa e um escândalo dentro de um cinema da avenida Central. Logo acima do texto, um anúncio de vermífugo, "salvador de crianças", parece reforçar a fronteira entre 'civilizados' e 'bárbaros'.

[8] "Os Nhambiquaras" e "Rondonia: expedição Roquette-Pinto" também são outras possibilidades de título para os registros de Roquette-Pinto (Cinemateca Brasileira).

fotógrafos em sua maioria – como José Louro, Leduc e Thomas Reis. Em poucas delas consta o nome de Roquette-Pinto, especialmente em retratos de indígenas, tendo sido tiradas, provavelmente, durante a viagem de 1912.

Chama atenção uma imagem descrita como "Sicê Nhambiquara, Serra do Norte" (Rondon, 2019: 67), onde vemos uma grande construção de palha com uma pequena entrada, o que nos remete ao termo "malocas", que também aparece na descrição do registro cinematográfico "Rondônia". A imagem pode se tratar de uma foto ou estar reproduzindo um 'frame' do filme, por exemplo – prática corriqueira, em muitas situações, na ausência de registros fotográficos, não sendo possível afirmar, contudo.

Os registros cinematográficos de Roquette-Pinto, assim como a difusão desse material por meio de palestras e exibições públicas, estavam sintonizados com iniciativas semelhantes que ocorriam na Europa e Estados Unidos. Em 1912, por exemplo, ano da expedição à Serra do Norte, estava em cartaz, na cidade do Rio de Janeiro, o filme "viagem do capitão Scott ao Polo Norte". A expedição inglesa, que na verdade se dirigiu ao Polo Sul, levara consigo "sete mil metros de películas" para capturar, por exemplo, "as fases de uma erupção do Erebo, o vulcão da Terra Vitória" (Araújo, 1976: 401).

Os primeiros registros de Herbert Ponting, fotógrafo e cinegrafista da expedição Terra Nova, foram vendidos para a Gaumont antes mesmo da jornada efetivamente começar. Ponting abandonou a expedição antes do fim fatídico da viagem, recomprou os direitos e veio a realizar "mais de mil palestras, sincronizadas com projeção de fotografias e filmes, intervalos musicais e refrescos" (Revista Piauí, 2012).

Cinema no museu

Desde 1910, Edgard Roquette-Pinto já estava envolvido com o cinema, quando iniciou uma filmoteca científica no Museu Nacional[9]. A educação pela imagem era um elemento que o antropólogo entendia como relevante em um museu moderno. Assim, a constituição de uma filmoteca de caráter científico[10], com títulos de história natural,

[9] No início dos anos 1960, a criação da filmoteca do Museu Nacional tornou-se ponto de partida para se estabelecer uma cronologia sobre o desenvolvimento da cultura cinematográfica no Brasil (Andrade, 1962: 5).

[10] A ideia de se criar uma filmoteca no Rio aparece em uma crônica do humorista Bluff de 1912 (Araújo, 1976: 408). Ele ressalta o cinema como elemento da vida moderna e a possibilidade de se conhecer, por meio dos filmes, "as paisagens mais curiosas da terra" ou os que revelariam "os detalhes científicos das

enquadrou-se ao ideal modernizador que ocupava o museu naquele período (Bruzzo, 2004: 161). A partir de então, os filmes passaram a ter destaque nas atividades educativas do Museu Nacional. A sala de cursos, inaugurada em 1913, estava "aparelhada com instrumentos de projeção e som" e aberta para que professores pudessem ministrar "aulas aos seus alunos fazendo uso do material cientificamente elaborado pelas seções do Museu" (Sily, 2012: 89), que incluía filmes, diapositivos e outros materiais.

"Rondônia" deve ter sido exibido no Museu Nacional na fase inicial da filmoteca, para além da sessão de lançamento na Biblioteca Nacional, assim como os outros títulos realizados pela Comissão Rondon, tendo em vista que a cooperação com o museu estava a pleno vapor. Contudo, os dados relacionados ao período são rarefeitos. Apenas a partir da criação do Serviço de Assistência ao Ensino de História Natural, em 1927, é possível ter acesso a dados sobre a exibição dos filmes da Comissão Rondon em sessões do Museu Nacional, cujos títulos foram exibidos, para escolas e outros grupos de visitantes, pelo menos até 1933.

Mas não só títulos nacionais compunham a cinemateca do museu em seus primeiros anos. Em 1915, recebeu "uma caixa contendo fitas cinematográficas que se encontravam nos armazéns da alfândega do Rio de Janeiro, vinda de Nova York" (Sily, 2012: 299). O museu seguia investido no projeto de difusão: os empréstimos de filmes também eram feitos, com o envio para exibição em outras localidades do país. O investimento também se dava com a compra de materiais e a segurança da cabine de projeção (Sily, 2012: 300).

Sobre a chegada dos filmes dos Estados Unidos, a partir da segunda metade da década de 1910, "(...) havia uma imensa demanda por filmes educacionais nas universidades estaduais norte-americanas, alimentada muitas vezes pela produção governamental de documentários" (Catelli, 2022: 145), o que poderia ter relação com a leva de filmes recebidos, tendo em vistas os contatos do Museu Nacional com instituições científicas mundo afora.

No contexto da filmoteca, destaca-se ainda a influência do projeto "Les archives de la planète" que, entre 1908 e 1931, produziu centenas de filmes, além de fotografias, com o intuito de "mapear e registrar o mundo". Sob uma perspectiva positivista, seria a

vidas das formigas". Questiona porque os cinemas não instituíram "uma espécie de arquivo para os filmes que instruem", que pudessem ser exibidos ocasionalmente.

crença "(...) no poder da ciência e na forma transformadora da verdade, registrada e dirigida por uma elite" (Catelli, 2022: 66).

As imagens documentais, capturadas nas viagens pelo mundo das equipes de "Les Archives...", poderiam ser organizadas em dois tipos: "(...) aquelas de pesquisa, registradas sob a orientação do pesquisador e segundo interesses científicos, e aquelas produzidas para registrar e preservar momentos e atividades sociais de um dado lugar (...)" (Peixoto, 1999: 124). O tema etnográfico dos filmes, "voltados para a geografia humana", marcaria parte daquela produção – perspectiva essa que parece dialogar com as intenções de Roquette-Pinto ao filmar os Nambikwaras.

A realidade encenada

Na obra literária "Rondônia", lançada em 1917, Roquette-Pinto relatou sua viagem e o contato com os povos indígenas habitantes da Serra do Norte. Tratando de temas diversos, de paisagens naturais a vocabulários indígenas, sua escrita é um misto de diário de viagem e documento científico, que fez sucesso quando foi lançado, possuindo título homônimo ao registro cinematográfico realizado em 1912.

As referências no livro ao filme não são muitas e se concentraram, especialmente, no contato com os povos Nambikwaras que, até aquele momento, ainda viviam isolados. Esse encontro foi considerado "parte essencial do programa" do antropólogo na expedição. A partir de então, foram realizados "*filmes*, chapas, notas" com o intuito de captar o modo de vida dos indígenas (Roquette-Pinto, 1950: 7, grifo meu).

A perspectiva consagrada, que diferenciou o filme documentário do filme de ficção, é ainda uma fronteira tênue: o artifício da encenação seria corriqueiro, como indicam duas passagens do livro. Na primeira, Roquette-Pinto se impressiona com a dificuldade para se obter fogo por parte dos povos da Serra do Norte: "Desejando obter um filme, que documentasse todos os seus tempos [relacionados à produção do fogo], dificilmente obtive que um índio fizesse fogo" (Roquette-Pinto, 1950: 233).

Coincidência ou não, a sequência de indígenas fazendo fogo com gravetos encontra-se em um dos primeiros registros cinematográficos de caráter antropológico feitos por europeus[11]. No segundo momento, o antropólogo solicita ao indígena

[11] A cena aparece em um fragmento dos registros de Alfred Haddon durante a expedição multidisciplinar ao estreito de Torres, patrocinada pela universidade de Cambridge (1898-1899) – ver Filmografia.

nomeado Damasceno, que acompanhava a expedição, que simulasse "um ataque de flechadas", operação essa que acabou registrada "em um dos filmes pertencentes ao museu" exibidos na sessão da Biblioteca Nacional (Roquette-Pinto, 1950: 261).

O aspecto mimético, no qual se busca representar uma dada ação ou realidade, é um elemento a ser aqui observado, tendo em vista produzir o rompimento de certo 'paradigma de verdade', ao qual um cinema dedicado a documentar 'cientificamente' deveria se submeter. Em um momento em que a linguagem cinematográfica ainda engatinha em busca de sua especificidade, do mesmo modo em que o público ia, aos poucos, ampliando sua visão crítica quanto ao dispositivo cinematográfico, o caráter "construído" da imagem, resultado das intenções de quem escolhe o que e como mostrar, não estaria assim destacado. Tais pressupostos "(...) assentavam antes numa confiança (ingênua) na imagem resultante da relação de transparência entre esta – uma representação do real – e o seu referente externo" (Rapazote, 2007: 86).

O novo meio, posicionado entre o relato e a representação, passa a captar os povos indígenas a partir do "paradigma teórico da época", marcado "(...) pelo Evolucionismo e por uma genealogia positivista comum às ciências da natureza", que refletiria o projeto imperial "e as relações de poder do colonialismo ocidental" (Rapazote, 2007: 86).

Para o Museu Nacional, os resultados da viagem não poderiam ter sido melhores: além de realizar mensurações antropométricas, Roquette-Pinto detectou doenças, costumes e aspectos linguísticos dos povos com os quais conviveu. Foram realizados 100 clichês (fotografias), tanto dos indígenas quanto da região visitada, gravações sonoras, além do acréscimo de mais de dois mil espécimes ao acervo do Museu Nacional, fornecidos por Rondon. "Essa coleção é a maior que o Museu tem recebido e seu valor é excepcional, por isso que nenhum outro museu possui exemplares semelhantes aos que a compõem", reforçou o antropólogo (Roquette-Pinto, 1950: 14).

Se a expedição de 1912 deixou no Museu Nacional "um material precioso de estudos dos índios da Serra do Norte" (Gouvêa Filho, 1955: 13), o número, contudo, impressiona: teria uma tonelada e meia de documentos chegado ao museu, "juntamente com clichês etnográficos, *filmes cinematográficos*, fichas antropométricas e até fonogramas, contendo gravações de músicas dos índios e canções sertanejas" (Gouvêa

Filho, 1955: 21, grifo meu). Sobre o paradeiro desses filmes, no plural, pouco se sabe a respeito.

"Os sertões do Mato Grosso" nas salas de exibição

Foi também em 1912 que o oficial Luiz Thomaz Reis se tornou o primeiro cinegrafista, e ainda fotógrafo[12], da Comissão Rondon, com a criação da Seção de Cinematografia e Fotografia. Antes disso, a comissão teria chegado a contratar o serviço de uma empresa carioca para realizar os filmes, "(...) o que não deu certo pelas distâncias percorridas e também pela falta de experiência dos fotógrafos no trabalho de campo" (Tacca, 2002: 189). As imagens de Thomaz Reis alimentaram publicações, relatórios, álbuns fotográficos e o imaginário do público das grandes cidades em relação a um país ainda desconhecido e a desbravar.

São atribuídos à Comissão Rondon 17 títulos cinematográficos, realizados entre 1912 e 1938, sendo a maioria deles por Thomaz Reis. Cerca de 30% dos títulos teriam circulado comercialmente (Lobato, 2015: 301). O registro de Roquette-Pinto, sobre os Nambikwaras, não está incluído entre os filmes da Comissão Rondon listados. Isso se deve, possivelmente, por ter sido realizado pelo antropólogo, enquanto agente da cooperação com o Museu Nacional, e não por Luiz Thomaz Reis, oficial destacado para a função na comissão. De acordo com as datas estabelecidas, que tantas vezes divergem, os filmes foram realizados com pouco tempo de diferença entre si.

Lobato (2011: 177), ao analisar dois filmes realizados por Thomas Reis nos anos 1920, esclarece que a maioria das produções da Comissão Rondon "(...) podem ser considerados pertencentes ao gênero filme de viagem: giram em torno de um mesmo conjunto de tema, bem como obedecem a uma mesma estrutura formal (...)". Contudo, é possível identificar variações entre as abordagens, sendo possível detectar "recorrências no nível estrutural" dos filmes. Tal fato estaria relacionado "(...) ao papel dessa filmografia, produzida no interior de serviços do aparelho de Estado com objetivos bem específicos (...)" (Lobato, 2011: 178).

O filme "Os sertões do Mato Grosso" foi exibido comercialmente "em todas as regiões do Brasil, atingindo um público significativo" (Lobato., 2015: 303), entre outubro de 1915 e março de 1916. Apenas na cidade do Rio de Janeiro, por exemplo,

[12] Entre 1900 e 1910 outros fotógrafos já haviam integrado viagens chefiadas por Rondon ao Mato Grosso e Amazonas, como Hugo Figueiró, Luis Leduc, já citado, e Renato Barbosa Rodrigues (Lamar: 2011).

cerca de 20 mil pessoas teriam assistido ao filme, segundo registros do próprio cinegrafista, responsável por realizar as sessões, fazer os registros contábeis e garantir a continuidade do projeto. Os recursos, para além da manutenção da circulação do filme pelo país, também foram doados para ações de caridade, tanto para populações indígenas quanto aos "flagelados da seca" (Lobato, 2015: 305), como fez o proprietário de um cinema carioca com os valores arrecadados em duas sessões do filme[13].

A sinopse, extraída de fontes secundárias, indica que, nas primeiras partes do filme podiam ser vistas "empolgantes quedas d'água, extensas matas virgens e campos que se perdem no ilimitado horizonte". Nas partes finais do filme, o público tinha acesso a "(...) vários representantes da famosa tribo dos Nhambiquaras, inimigos dos Parecis". A inimizade, contudo, teria sido resolvida com a intervenção de Rondon e aqueles estariam em processo de adaptação "ao meio civilizado", demonstrando inclusive "simpatia pelo chefe da comissão". Contudo, devido a nudez dos indígenas, havia um aviso antes de algumas sequências, "a fim de atender aos reclamos das pessoas de muita suscetibilidade" (Cinemateca Brasileira). Do filme, hoje restam apenas fragmentos.

Assim, me debruço sobre a compilação "Índios do Acre e Mato Grosso" (Museu do Índio: CR VI 007), que apresenta fragmentos dos filmes 'Parimã', 'Ao redor do Brasil', 'Viagem ao Roraima', *'Sertões do Mato Grosso'* e 'Bororo'" (Museu do Índio, 2016, grifo meu)[14]. A coletânea organiza trechos de filmes produzidos em diferentes épocas da comissão, indo do pioneiro "Os sertões do Mato Grosso" (1915) até "Ao redor do Brasil" (1932). Mesmo com quase 20 anos de diferença entre as partes, há poucas mudanças quanto à abordagem. Além das imagens dos indígenas em situações cotidianas, chama atenção as relações que se estabelecem entre eles e os membros da comissão, muitos também indígenas em processo de integração.

Nas sequências, que não informam a quais filmes originalmente pertencem, a presença da câmera liberta as imagens de um efeito de transparência: ela é observada pelos indígenas; mulheres e crianças posam diante dela, possivelmente atendendo a solicitações do cinegrafista, e a câmera chega mesmo a aparecer em um dado momento.

[13] "O proprietário do Cine Palais (...) resolveu que o produto das sessões do seu estabelecimento com as fitas da Comissão Rondon sobre os sertões do Mato Grosso revertesse no seu total para as vítimas da seca no norte do País" (Jornal do Commercio, 1915: 4).

[14] O filme consultado presencialmente no arquivo do Museu do Índio (Fundo Comissão Rondon) é o mesmo, com diferença de alguns segundos, do filme que a instituição disponibiliza on-line (Museu do Índio, 2016), sendo as descrições distintas, porém complementares.

Uma sequência se destaca ao revelar o trabalho de coleta e catalogação prévia de vestígios arqueológicos, que iriam enriquecer, nos primeiros anos da comissão, as coleções do Museu Nacional, deixando evidente a ação também etnográfica das expedições.

Buscar entender a recepção do filme à época também é um aspecto relevante para reconstituir as ausências. Assim como fez Roquette-Pinto na Biblioteca Nacional, também foram promovidas conferências, realizadas por Rondon, quando o filme esteve em cartaz, a partir de 1915, "(...) prova de que os assuntos nacionais já vão prendendo a atenção do nosso público ilustrado e dirigente" (Viana, 1915: 5). O autor da longa reportagem do Jornal do Commercio garante que tanto as conferências quanto as sessões do filme atraiam grande público, "(...) apesar das ausências das senhoras, em virtude da nudez em que aparecem os índios".

Para ele, o filme funcionaria como "documentação", demonstrando o interesse do público pelas coisas nacionais e patrióticas. O tom nacionalista se entrelaçaria com o que os filmes apresentavam. Viana destaca algumas cenas: da 'docilidade' dos Parecis, cujas "mulheres são faceiras e olham para o operador cinematográfico com curiosidade e procuram posições graciosas"; a desconfiança e rudeza dos Nambikwaras, cujas mulheres são "sérias e indiferentes ao olhar civilizado".

Reconhece traços de beleza nos corpos de homens e mulheres, mesmo com abdomens "demasiadamente desenvolvidos". Após discorrer sobre o povoamento do interior, desde a o período colonial, revela um dos sentidos do processo de conquista do centro e norte do país em curso: a opulência da região e o que dela se poderia extrair, como ouro, frutos, flores, madeira e peixes; e a utilização dos campos para o avanço da pecuária país adentro. Além de alguns proprietários que agiriam sem método nas ações extrativistas, os indígenas, por sua falta de conhecimento de técnicas agrícolas e nomadismo, são também responsabilizados pela devastação de matas virgens, por fazer as terras áridas e secar as águas dos rios.

Por fim, o articulista demonstra a relevância do filme para a compreensão do trabalho encampado por Rondon: "É preciso, portanto, salvar aquelas regiões que as próprias fitas cinematográficas mostram em muitos pontos devastadas e tristes (...). Precisamos amparar com todas as forças a obra gigantesca do Coronel Rondon" (Viana, 1915: 5).

Além do fator econômico, estava em jogo a visibilidade da ação civilizadora de Rondon na elaboração de uma identidade que se queria nacional. Carlos Souza (1981: 32) enaltece o papel do cinegrafista Thomaz Reis em suas andanças pelo país, pois os filmes e fotografias produzidos "(...) demonstram a coerência de Reis em usar o cinema como forma de conhecimento da realidade". Seu diferencial estaria em não mostrar o Brasil como "um grande eldorado" ou "berço esplêndido", marcado por adjetivos como "pitoresco", "grandioso" e "maravilhoso", como outros documentários de viagem que também chegaram ao circuito de exibição.

Os registros de Reis visaram à "formação de uma consciência de nacionalidade, inclusive com a incorporação gradual dos índios ao corpo social brasileiro, dentro dos princípios fixados por Rondon" (Souza, 1981: 33). O pesquisador reforça o papel 'positivo' do cinema, incorporado como ferramenta visual ao ideário de formação da nação, deixando de lado, contudo, marcadores de colonialidade que exalam daquelas imagens – como fica patente no filme da expedição Roosevelt-Rondon, que destaco a seguir.

Enquanto trabalhava na divulgação de "Sertões do Mato Grosso", Luiz Thomaz Reis realizava "Rituais e festas Bororo" no Mato Grosso. Lançado em 1917, tem sido considerado o filme fundador do cinema etnográfico brasileiro – possivelmente pelo acesso limitado ao filme realizado pelo antropólogo Roquette-Pinto em 1912. A partir daquele registro sobre os Bororo, os filmes da Comissão Rondon passariam à elaboração de uma "imagem oficial do índio" sob a perspectiva do "bom selvagem": "Estamos aqui defronte um índio indicial referente às nossas origens antes dos portugueses; um mito de origem para a nação" (Tacca, 2012). O filme "Rituais...", ao ir além de uma abordagem exotizante, conteria ainda "(...) características de metodologias de campo desenvolvidas posteriormente pela antropologia" (Tacca, 2002: 214).

Consciente do impacto do registro dos costumes Bororo para os estudos científicos, Thomaz Reis teria buscado uma cultura "em seu estado mais 'puro' possível", mesmo que corresse o ano de 1916 e aquele povo já tivesse contado com brancos há décadas. A projeção daquele modo de vida em um passado idealizado acabaria por evidenciar que "(...) os índios Bororo e os demais povos indígenas precisariam passar por transformações, a fim de adequar seu passo, entrando em sintonia com os novos tempos" (Lobato, 2015: 320).

“O rio da Dúvida”: civilização e barbárie

Em outubro de 1913, o ex-presidente dos EUA Theodore Roosevelt veio em comitiva ao Brasil para uma viagem de caráter exploratório, que duraria até abril de 1914, adentrando o Mato Grosso e o Amazonas para reconhecimento do ainda desconhecido Rio da Dúvida. O objetivo primeiro da missão seria recolher exemplares da fauna amazônica para o Museu Americano de História Natural, em Nova Iorque, como Roosevelt já havia feito quando esteve em expedição na África. Mas a viagem, com apoio do governo brasileiro, acabou ganhando um caráter político e diplomático[15], sendo batizada então Roosevelt-Rondon.

Thomaz Reis foi colocado à disposição da expedição, contudo, em fevereiro de 1914, regressou ao Rio de Janeiro. Sua ação não foi isolada: outros oficiais teriam pedido demissão da expedição “(...) alegando falta de condições para exercer suas atividades, enquanto aos membros da expedição americana tudo era providenciado” (Lamar, 2011: 51). Os registros de Reis, mesmo incompletos, teriam sido exibidos em algumas ocasiões, ao lado de “Os sertões do Mato Grosso” (Lobato, 2015). Ele considerava o material precário e sua exibição teria sido limitada, sendo hoje considerado desaparecido (Cinemateca Brasileira).

O filme da expedição que sobreviveu foi realizado pelos norte-americanos. Em 1928, “O rio da Dúvida” recebeu novas sequências, realizadas em 1926 pelo inglês George Dyott, que foram integradas ao material original, capturado por Anthony Fiala, entre 1913/14, e teve edição final de Caroline Gentry. Com 27 minutos de duração, não cita Thomaz Reis como cinegrafista a ter contribuído com imagens para o filme (Pacheco; Pereira, 2018).

Tendo como referência o livro de Roosevelt “Nas selvas do Brasil”, o filme utilizou-se da narrativa em primeira pessoa em alguns trechos das cartelas informativas. Na abertura, o espectador é avisado que se trata do único registro da expedição, que contou com os apoios do museu nova-iorquino e do governo brasileiro. Faz um agradecimento direto a Rondon, que aparece, uniformizado e sorridente, em sua mesa de trabalho. Vemos a partida da comitiva de navio dos Estados Unidos e sua chegada ao porto do Rio de Janeiro. De lá, cercado por autoridades, o grupo segue em um bonde

[15] “(...) a efetivação da viagem de reconhecimento do rio da Dúvida teria ocorrido devido ao talento de Roosevelt em convencer o ministro Lauro Müller, a ajudá-lo na organização da citada expedição. O chanceler e o governo brasileiro perceberam ali oportunidade de publicizar o Brasil diante do mundo (...), além de também aprofundar as relações bilaterais entre os dois países” (Pacheco; Pereira, 2018: 138).

pela cidade até o palácio Guanabara. O protocolo é condizente com a recepção de um ex-presidente norte-americano, marcando assim as relações diplomáticas entre nações civilizadas.

A partir daí o filme segue ao encontro da vastidão da natureza - do desconhecido e inóspito 'sertão'. Roosevelt navega rios, caça animais selvagens e se impressiona com a fauna e flora amazônicas. Após o encontro com Rondon, aparecem os primeiros indígenas na floresta. A cartela é clara: eles seriam mais "selvagens" e "primitivos" do que qualquer outro grupo encontrado na África. Vemos apenas uma imagem fixa de um pequeno grupo de indígenas nus em meio à tropa montada em seus cavalos, com roupas de caça e espingardas em punho, estabelecendo visualmente a fronteira entre 'civilizados' e 'bárbaros'.

Roosevelt compara os homens que davam suporte à expedição com as capacidades próprias de animais – "(...) homens da floresta, ágeis como panteras, fortes como ursos. Nadavam como cães d'água (...)". Indígenas já integrados, homens negros e sertanejos "quase brancos", são os tipos, já parte do processo civilizatório, valorizados por Roosevelt, seja pela força física, tenacidade ou habilidade para desbravar a floresta indómita. Os exploradores encontravam-se em "constante perigo", devido aos indígenas "selvagens", que deixavam marcas de sua passagem pela floresta. O grupo, contudo, não teria encontrado tais indígenas, que teriam sido "convidados indesejados", por vários dias, em um outro acampamento.

Em "O rio da Dúvida", os indígenas são apenas mais um elo na dimensão do natural: aparecem ao lado de animais, insetos e plantas, como parte de uma escala biológica, e sempre tratados com desprezo nos textos explicativos. Qualquer reconhecimento da potencialidade cultural daqueles povos está ausente do discurso colonial, que se reproduz nas imagens em movimento.

Em seu livro sobre a viagem, assim como fez Roquette-Pinto, Roosevelt cita apenas uma situação envolvendo a encenação de uma situação favorável para se filmar. Ao avistarem um ninho de jaburus, cujos pais protegiam os filhotes, "(...) Fiala tentou *tirar um filme* dos pássaros naquela posição e assim, depois de preparar a máquina, pediu a Harper para espantá-los atirando um pedaço de pau no ninho" (Roosevelt, 2010: 125, grifo meu).

Os filmes de viagem foram um gênero cinematográfico popular, como já citado anteriormente, reproduzindo, em geral, uma "perspectiva eurocêntrica" sobre sujeitos

considerados exóticos, como os indígenas brasileiros. Esses títulos seriam reveladores não apenas do ponto de vista de quem os realiza, mas também "(...) das instituições ou indivíduos responsáveis pela produção dos seus filmes" (Paiva, 2018: 227). Esse processo de "apropriação do mundo" serviria ainda como propaganda de interesses de seus produtores. No caso de "O rio da Dúvida", além dos norte-americanos, o governo brasileiro esteve diretamente envolvido.

Após adoecer, Roosevelt voltaria a Manaus antes do fim da jornada, mas o rio acabou, mesmo assim, recebendo o seu nome. Nos Estados Unidos, o Museu de História Natural em Nova Iorque preserva e exibe itens oriundos daquela expedição, tanto de zoologia quanto etnografia – diferindo do seu caráter inicial. Além da pele e excrementos de uma preguiça-gigante, por exemplo, são exibidos ainda objetos como uma flauta de bambu dos Paresis e um colar de sementes dos Nambikwaras.

Considerações finais

Observei aqui três filmes de viagem, ou os fragmentos que sobreviveram ao tempo, assim como a recepção desses registros, realizados no Brasil entre os anos de 1912 e 1915: "Rondônia", de Edgard Roquette-Pinto; "Os sertões do Mato Grosso", de Luiz Thomaz Reis, e "O rio da Dúvida", de Caroline Gentry e Anthony Fiala. Esses títulos, ainda no início da Primeira República, articulam-se com a inclusão do filme como parte das ferramentas de registro, com fins científicos, educativos e de propaganda, que tiveram o Museu Nacional e a Comissão Rondon como protagonistas.

Enquanto o museu dava lastro para a empreitada civilizatória de Rondon, a comissão apoiava o museu na formação de acervo e abria portas para seus cientistas, como se deu com o antropólogo Edgard Roquette-Pinto, responsável por realizar o primeiro filme de caráter etnográfico brasileiro. Seus registros inserem-se na nascente antropologia visual dentro de instituições científicas do ocidente, mesmo sendo atualmente pouco citado.

O filme, portanto, no início do século XX, era um novo suporte de registro visual que se equilibrava entre a expectativa de real, capaz de refletir as coisas do mundo 'como elas são'; e, ao mesmo tempo, recorria a práticas de encenação para alcançar seus objetivos. O discurso engendrado produziu impacto na reelaboração visual sobre os povos indígenas, especialmente pelo alcance dos filmes da Comissão Rondon em seus primeiros anos.

O cinema torna-se também um importante aliado do Museu Nacional, que passou a incluir a exibição de filmes como parte de suas práticas. Os povos indígenas do centro e norte do Brasil ganham então, pela primeira vez, visibilidade por meio das imagens em movimento. Diante de um novo modo de vida, passaram a ser capturados pelas lentes do cinema e, visualmente, tornaram-se partícipes involuntários de um projeto que, ao entendê-los 'culturalmente atrasados', pretendia civiliza-los e integrá-los ao corpo produtivo na nação.

É possível identificar que a circulação desses filmes nas cidades brasileiras, exibidos em conferências e salas de cinema, foram de encontro à imagem idealizada criada tanto pela iconografia dos viajantes estrangeiros quanto pela literatura romântica nacional do século XIX. A circulação desses filmes acabaria por contribuir para que os povos indígenas fossem 'assimilados' pelas massas urbanas. Contudo, o apelo visual da vida 'primitiva' reforçava a ideia de que deveriam 'evoluir' para assim se integrar ao Brasil republicano.

Os filmes aqui abordados tiveram um destino ainda pouco conhecido, diferentemente dos objetos coletados que os acompanharam, que chegaram tanto ao Museu Nacional quanto no museu estadunidense. A antropologia, nascida nos museus, teria sido marcada "(...) pela ideia de preservação desde o início, quando os primeiros pesquisadores da disciplina coletavam objetos e documentos em suas pesquisas de campo e depois os armazenavam nos laboratórios de pesquisa" (Abreu; Ferreira, 2007: 21). Essa postura veio a refletir também no cinema.

No século XX, as produções audiovisuais sobre povos indígenas, realizadas por não indígenas, foram engendradas em contextos hegemônicos de estados nacionais como "(...) um dos mecanismos políticos-culturais dos Estados e suas elites para a continuação do processo global de colonização". Em sintonia com visões eurocêntricas e universalistas, o cinema brasileiro acabou por difundir representações que situaram "(...) os povos indígenas brasileiros no passado histórico, destituindo-lhes de particularidades individuais e coletivas" (Nunes, Izidoro, Oliveira, 2014: 3).

Ao revelar imagens associadas a 'atraso' e 'selvageria', os primeiros registros cinematográficos sobre indígenas brasileiros mantiveram o tipo de exotismo que, há séculos, interessava aos estrangeiros e também atraía o interesse de parcela do público das grandes cidades brasileiras. Os filmes aliaram-se a um projeto de integração dos povos originários ao conjunto do Estado-Nação republicano ainda em formação,

Nesse contexto, os primeiros filmes produzidos ou apoiados pela Comissão Rondon mantiveram as culturas indígenas em um patamar semelhante aos aspectos geográficos e ambientais de um lugar, sendo percebidas como parte de um todo 'natural', que precisava ser classificado e domesticado. Essa relação assimétrica se manteria estável até o advento do conceito de "diversidade cultural", a partir do final do século XX, ocasionando reflexos também na produção audiovisual - como a integração de indígenas como realizadores, por exemplo.

A introdução do conceito de patrimônio imaterial no Brasil atravessou a concepção tradicional do patrimônio, vindo a ampliar o uso dessa categoria. Diante de novas perspectivas e ferramentas, parece válido olhar novamente para aqueles filmes, agora com lentes menos hegemônicas, podendo assim entrever imagens que jazem latentes sob uma densa camada de "denominações" – uma verdadeira "guerra", que marcou os povos subalternizados diante da tentativa de apagamento de uma memória para que outra pudesse ser composta (Santos: 2023).

Filmografia

HADDON, Alfred Cort**.** *Torres Strait Islanders*. 1898. 1 vídeo (3 min 46 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=i6fcRdBW-Wg. Acesso em: 27 jul. 2024.

MUSEU DO ÍNDIO**.** *Fragmentos de filmes produzidos pela Comissão Rondon*. Fundo Comissão Rondon. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RmJeOiLCS4I&list=PLtOq-qcErXxvrOjEkI9bK5Kwwf-dmpQ_s. Acesso em: 20 jun. 2024.

_____**.** *Índios do Acre e Mato Grosso*. CR VI 007, 1912. 1 filme (9 min 1 s). DVD. Fundo Comissão Rondon.

ROOSEVELT FILM LIBRARY**.** *The River of Doubt [2]*. Editora: Caroline Gentry; cinegrafista: Anthony Fiala. Estados Unidos, 1928. Disponível em: https://www.loc.gov/item/mp76000367. Acesso em: 27 jul. 2024.

Referências

AMERICAN MUSEUM OF NATURAL HISTORY**.** Roosevelt Collections. Disponível em:https://www.amnh.org/exhibitions/permanent/south-american-peoples/roosevelt-collection. Acesso em: 24 jul. 2024.

ANDRADE, Rudá (org). *Cronologia da cultura cinematográfica no Brasil*. São Paulo, Fundação Cinemateca Brasileira, 1962.

BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da. *Antropologia e imagem*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006.

BRANDÃO, Amílcar A. Botelho de Magalhães. *Impressões da Comissão Rondon*. São Paulo, Companhia Editorial Nacional, 1942.

BRUZZO, Cristina. Filme "Ensinante": o interesse pelo cinema educativo no Brasil. *Pro-Posições*, Campinas, SP, v. 15, n. 1, p. 159–173, 2004. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643849. Acesso em: 25 ago. 2024.

CATELLI, Rosana Elisa. *Cinema e educação*: a emergência do moderno (anos 1920 e 1930). São Paulo, Edições Sesc, 2022.

CINEMATECA BRASILEIRA. *Expedição Roosevelt ao Mato Grosso*. Base de dados Filmografia. Disponível em https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=001440&format=detailed.pft#1. Acesso em 26 ago. 2024;

_____. *Os sertões do Mato Grosso*. Base de dados Filmografia. Disponível em https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=001412&format=detailed.pft#1 . Acesso em 26 ago. 2024.

_____. *Rondônia*. Base de dados Filmografia. Disponível em: https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=001277&format=detailed.pft#1. Acesso em: 17 jul. 2024.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs). Rio de Janeiro, DP&A, 2003. p.21-29.

GOUVÊA FILHO, Pedro. *E.Roquette-Pinto: o antropólogo e educador*. Rio de Janeiro, Ince, 1955.

LAMAR, Denise Portugal. *O acervo imagético da comissão Rondon no Museu do Índio (1890-1938)*. Rio de Janeiro, Museu do Índio/Funai, 2011.

LIMA Filho, Manuel Ferreira; ABREU, Regina Maria do Rego Monteiro de. A antropologia e o patrimônio cultural no Brasil. In: *Antropologia e patrimônio cultural*: diálogos e desafios contemporâneos. LIMA Filho, Manuel Ferreira et al. (orgs). Blumenau, Nova Letra, 2007. p.21-43.

Várias notícias. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, p.4, 20 out. 1915. Disponível em:https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_10&pasta=ano%20191&pesq=%22Os%20sertoes%20do%20matto%20grosso%22&pagfis=50918. Acesso em: 10 jan. 2025.

LOBATO, Ana. Viajando pelas fronteiras do Brasil In: PAIVA, Samuel; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro, Beco do Azougue 2011. p.174-191.

_____, Ana. Da exibição dos filmes da Comissão Rondon. *Doc On-line*, n. 18, p. 300-322, set. 2015. Disponível em: www.doc.ubi.pt. Acesso em 18jul. 2024.

NUNES, Karliane Macedo; SILVA, Renato Izidoro da; SILVA, José de Oliveira dos Santos. Cinema indígena: de objeto a sujeito da produção cinematográfica no Brasil.

Polis, n. 38, p.1-26, 2014. Disponível em: http://journals.openedition.org/polis/10086. Acesso em: 25 ago.2024.

O dr. Roquette Pinto fala-nos sobre a sua excursão ao Matto Grosso. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p.3, 15 de março de 1913. Disponível em http://www.etnolinguistica.org/text:correio-1913-roquette. Acesso em 24 jul. 2024.

PACHECO, Alexandre; PEREIRA, Robson Mendonça. A Expedição Roosevelt-Rondon e o caso do filme "The River of Doubt" (1928). *Revista Nós: Cultura, Estética e Linguagens*, v. 3, n. 2, p. 134-155, ago. 2018.

PAIVA, Samuel. Matas distantes, costumes exóticos, seres remotos. In: *Nova história do cinema brasileiro* – volume 1. RAMOS, Fernão Pessoa; SCHWARZMAN, Sheila (orgs.). São Paulo, Edições Sesc, 2018.

PEIXOTO, Clarisse Ehlers. Les Archives de la Planète: imagens da coleção de Albert Kahn. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, 8(1); p.117-132, 1999.

RAPAZOTE, João. Antropologia e documentário: da escrita ao Cinema. *Doc On-line*, n.03, p. 82-113, Dez. 2007. Disponível em: <www.doc.ubi.pt>. Acesso em 13 dez.2024.

RIBEIRO, Alípio de Miranda. *Expedição Scientífica Roosevelt-Rondon*. Rio de Janeiro, papelaria Macedo, 1914.

RIBEIRO, José da Silva. Jean Rouch - Filme etnográfico e Antropologia Visual. *Doc On-line*, n. 03, p. 6-54, dez. 2007. Disponível em: <www.doc.ubi.pt>. Acesso em 13 dez.2024.

ROCA, Andrea. Imagens construtoras de nação: Rugendas e seus desenhos sobre indígenas no Brasil e na Argentina. *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 18, n. 43, p.29-64, 2017. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/72875. Acesso em: 5 fev. 2025.

RONDON, Cândido Mariano da Silva. *Índios do Brasil* – volume 1. Brasília, Senado Federal, 2019.

ROOSEVELT, Theodore. *Nas selvas do Brasil*. Brasília, Senado Federal, 2010.

ROQUETTE-PINTO, Edgard. *Rondonia*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1950.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo, Ubu Editora/Piseagrama, 2023.

SANTOS, Rita de Cássia Melo. *No "Coração do Brasil"*: Roquette Pinto e a Expedição à Serra do Norte (1912). 2011. 129 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Rio de Janeiro, 2011.

SILY, Paulo Rogério Marques. *Casa de Ciência, Casa de Educação***:** ações educativas do Museu Nacional (1818-1935). 2012. 399 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

Silêncio branco – a viagem do capitão Scott**.** *Revista Piauí*, São Paulo, n. 69, 21 jun. 2012. Disponível em: https://piaui.folha.uol.com.br/silencio-branco-a-viagem-do-capitao-scott/. Acesso em: 26 ago. 2024.

SOUZA, Carlos Roberto de. *A fascinante aventura do cinema brasileiro*. São Paulo, Cinemateca Brasileira, 1981.

TACCA, Fernando de**.** Rituaes e festas Bororo: a construção da imagem do índio como "selvagem" na Comissão Rondon. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 45, n. 1, p. 187-219, 2002.

_____, Fernando de**.** Luiz Thomaz Reis: das selvas à metrópole. *Jornal da Unicamp*, Campinas, ano 27, n. 543, p. 2, 6-12 ago. 2012. Disponível em: https://www.unicamp.br/unicamp/ju/543/luiz-thomaz-reis-das-selvas-a-metropole . Acesso em: 5 fev. 2025.

VIANA, Victor. Os sertões do Mato Grosso: as revelações do Coronel Rondon e dos films. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p. 5, 31 out. 1915. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_10&Pesq=%22Os%20sertoes%20do%20matto%20grosso%22&pagfis=51141. Acesso em: 10 fev. 2025.

Antropologia do cotidiano: Narrativas e poéticas visuais na memória e representação de uma infância rural

Anthropology of everyday life: Narratives and visual poetics in the memory and representation of a rural childhood

Walter Rodrigues Marques[1]
Universidade de São Paulo (USP)
São Paulo - SP
waltermarques@usp.br
https://orcid.org/0000-0002-8744-2180

Recebido em: 16 de fevereiro de 2025
Aceito em: 04 de abril de 2025

[1] Professor de Arte na Secretaria de Estado do Maranhão. Doutorando em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FE-USP). Mestre em Educação - Gestão de Ensino da Educação Básica, pelo Programa de Pós-Graduação em Gestão de Ensino da Educação Básica, da Universidade Federal do Maranhão (PPGEEB/UFMA, 2019). Especialista em Metodologias Ativas e Tecnologias Educacionais Digitais, Universidade de Coimbra-Portugal (2022); em Psicologia da Educação pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA, 2022); em Arte, Mídia e Educação pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA, 2021). Licenciado em Física, pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA, 2022); em Educação Artística - Artes Plásticas (UFMA, 2012). Bacharel em Ciências Sociais (UFMA, 2024); em Psicologia pela Faculdade Pitágoras (2015). Participa do Grupo de Pesquisa GPARTEDU: Grupo de Pesquisa Arte na educação, na formação de professores e no currículo escolar (FE-USP). Pesquisa: indígenas e o contato; educação museal; arte/educação; arqueologia/antropologia; artes visuais – cerâmica, fotografia; tecnologia e educação.

Resumo:
O artigo parte de uma perspectiva desobediente para representar memórias de um lugar de não-interesse quando visto pelas lentes do objetivismo positivista. Tratar de lugares da infância rural de pessoas não-celebridades, não interessa à ciência positivista. Todavia, tempos outros são os atuais, em que a história passa por revisionismo, momento em que, aos anônimos é dado voz. A retomada decolonial busca dar voz aos silenciados e anônimos deixados à margem como despossuídos e irrepresentáveis. O artigo apresenta lugares de infâncias outras, objetos/artefatos, alimentação, arquitetura rudimentar, meio ambiente. Rememorar infâncias e lugares tidos como não-lugares (Certeau) é um ato de desobediência (Vergès). Para produzir poéticas do cotidiano outrora vivido, porém, nunca esquecido, utiliza-se fotografias de espaços e modos de vida para que estes possam, enquanto memória representada, resistirem ao tempo. Utilizou-se a perspectiva teórica das narrativas orais e de vida para representar lugares da infância como poéticas do cotidiano. Conclui-se que falar sobre micro localidades, contribui para uma história mais dinâmica.

Palavras-chave: História e memória oral; Poética cotidiana; Poéticas/narrativas visuais; Decolonialidade; Antropologia da arte.

Abstract:
The article starts from a disobedient perspective to represent memories of a place of no interest when viewed through the lens of positivist objectivism. Dealing with places from the rural childhood of non-celebrities is of no interest to positivist science. However, these are different times, when history is undergoing revisionism and anonymous people are being given a voice. The decolonial revival seeks to give a voice to the silenced and anonymous, left on the margins as dispossessed and unrepresentable. The article presents places of other childhoods, objects/artefacts, food, rudimentary architecture and the environment. Reminiscing about childhoods and places considered non-places (Certeau) is an act of disobedience (Vergès). To produce poetics of everyday life that was once lived but never forgotten, photographs of spaces and ways of life are used so that, as represented memory, they can stand the test of time. The theoretical perspective of oral and life narratives was used to represent childhood places as poetics of everyday life. The conclusion is that talking about micro-locations contributes to a more dynamic history.

Keywords: Oral history and memory; Everyday poetics; Visual poetics/narratives; Decoloniality; Anthropology of art.

Introdução

A memória e sua guarda sempre foram uma questão latente em mim. Talvez porque eu não tenha registro fotográfico ou um retrato pintado de minha infância. O mais antigo registro fotográfico que apareço foi acidental, a fotografia não era de mim, mas ali figuro como um menino saliente e atrevido, querendo aparecer na fotografia. Apesar de ter sido criado em um ambiente de posses – terras, alimentação, casa grande com funcionários -, meu pai era um homem cru (o que chamaríamos hoje de bruto, sem muitos bons modos e atenção para o mundo que o cercava, não fazia questão de registrar seu cotidiano ou de sua família). Quando me entendi como ser-no-mundo, uma das primeiras coisas que me seduziram foi a fotografia. Logo que tomei as rédeas da minha vida e ganhar meus primeiros trocados, comprei uma máquina fotográfica e os filmes de rolo, para fotografar quase tudo e todos ao meu redor – passei a registrar meu cotidiano.

A fotografia, mais do que registrar visualmente algo, é um testemunho do real, pois comunica, presentifica e atualiza experiências (Vieira, 2009). A fotografia pode ser uma forma de tornar inteligível a comunicação de algo ocorrido no passado por meio do retrato/imagem do real. Segundo a autora, no testemunho fotográfico que discute, a fotografia assume aspecto de atestação e testemunho como narrativa do trauma. Assim, "A gênese automática da imagem fotográfica, que a coloca em relação de contiguidade física com seu referente, atesta a sua condição de signo indicial. A fotografia apresenta-se como um testemunho que presentifica um traço do real" (Vieira, 2009, p. 60).

Ao adentrar o mundo acadêmico, me deparei com um dualismo: ciência e não-ciência. Tratar dessas coisas do cotidiano não é científico. Era o que eu ouvia, e ainda hoje, ouço essas vozes na academia. E eu que queria tanto tornar ciência aqueles momentos que estão guardados em minha memória, pois registros materiais ou não, foram feitos ou já não existem mais – as fotografias amarelaram com o tempo, apagaram pela própria ação do tempo e fatores climáticos, luz, temperatura, manejo e guarda. Seligmann-Silva (2022) relata a crítica sobre hábitos historiográficos em Lyotard, destacando:

> pois os fatos, os testemunhos que estavam marcados pelos aqui e pelos agora, os documentos que indicavam o sentido [...], a possibilidade dos diversos tipos de frases cuja conjunção forma a realidade, tudo isso foi destruído tanto quanto

> possível. Cabe ao historiador levar em conta não apenas o dano, como também o ato ilícito? Não a realidade, mas a metarrealidade, que é a destruição da realidade? Não o testemunho quando o testemunho é destruído ...? Obviamente, sim, se é verdade que não haveria história sem conflito [...]. Mas, então, é preciso que o historiador rompa com o monopólio concedido ao regime cognitivo das frases sobre a história, e se aventure a dar ouvidos ao que não é apresentável as regras do conhecimento (Seligmann-Silva, 2022, p. 173).

Como relatado acima, o desejo permaneceu latente, ainda que a vida cotidiana se tornasse ocupada por outras questões do dia a dia, da vida prática e profissional e mesmo pessoal. Mas a busca por uma referência teórica que me autorizasse a falar de mim, das minhas relações, sejam elas pessoais, profissionais ou acadêmicas, nunca cessou. Tal como Seligmann-Silva (2022), *A invenção do cotidiano* de Michel de Certeau (1998) parece ser a obra que chancela, me autoriza a dizer que sim, que posso contar minhas memórias, de uma infância, do lugar onde nasci, dos lugares que cresci, por onde andei e mostrar registros desses lugares como lugares de memória e que têm a sua importância, pois dizem de um tempo e lugar, indo na contramão do que a historiografia "científica" ocidental determinou, de que a vida e trajetória de grandes personalidades (por essa vertente eleitas como personalidades) é que deveria ser retratada e que merecia que suas histórias fossem contadas. Márcio Seligmann-Silva (2022) dá uma sustentação teórica em meu argumento, ao dizer que a historiografia não precisa ser unidirecional, contada pelos vencedores, mas que os vencidos também têm uma versão dos fatos e isso foi invisibilizado pelo olhar da cultura ocidental/elitista, uma vez que é função do historiador romper com o monopólio do cognitivo.

François Vergès (2023) propõe um "programa de desordem absoluta" para "descolonizar o museu" e com isso, abrir a possibilidade de que outros possam figurar na história e não apenas o que foi e é selecionado por interesse de determinado segmento social (geralmente, homem e branco). Para Vergès (2023, p. 14), o museu ocidental é um lugar estranho onde é possível encontrar vários objetos e coisas de vários continentes associados à grandeza da nação (pelo prisma do século 18). Ou seja, no museu não há neutralidade, pois ele é "um campo de batalhas ideológicas, políticas e econômicas". A autora traz Fanon (1968, p. 26) para dizer que: "A colonização, que se propõe mudar a ordem do mundo, é, está visto, um programa de desordem absoluta. Mas não pode ser o resultado de uma operação mágica, de um abalo natural ou de um acordo amigável" (Vergès, 2023, p. 17). Fanon não está falando apenas da Argélia, infere Vergés, mas do

mundo, e conclui que a organização de opressão em nível global como a expropriação, o racismo e a exploração, só pode acabar com a desordem absoluta. "A desordem não é o caos, mas a contestação daquilo que os poderosos chamam de ordem do mundo, um mundo que eles construíram e estão incessantemente fortalecendo, um mundo que eles preferiram imutável, ainda que sua organização e funcionamento sejam continuamente contestados" (Vergès, 2023, p. 17).

Walter Migolo (2020) destaca que os projetos globais são desvinculados dos projetos locais. Para Mignolo, a globalização cria condições para a construção de saberes que desviam (eliminam) as histórias locais. Considerando que a modernidade ou a cultura ocidental é uma invenção colonial e que a pesquisa em tela se ancora em Mignolo (2020), destacamos que: "A história universal contada por Hegel é *uma* história universal na qual a maioria dos *atores* não teve a oportunidade de ser também *narradores*". A perspectiva de Mignolo é analisar a semiose colonial onde é necessário identificar momentos precisos das tensões conflitantes "entre duas histórias e saberes locais", uma que avança "para um projeto global planejado para se impor" e, outros que visam "às histórias e saberes locais forçados a se acomodar a essas novas realidades". A "semiose colonial", portanto, "exige uma hermenêutica pluritópica", uma vez que nos conflitos originados "nas fendas e fissuras" desses conflitos, uma descrição unilateral é inaceitável. Mignolo elucida que há nessas fendas e fissuras, dois problemas: o primeiro é o de "examinar esses espaços intermediários", o segundo é o de refletir sobre "como gerar conhecimento a partir desses espaços liminares, [...]" (Mignolo, 2020, p. 41). Grosso modo, o pensamento liminar tem por objetivo apagar a distinção entre quem conhece e quem é conhecido, ou seja, "é apagar a distinção entre o sujeito que conhece e o objeto que é conhecido" (Mignolo, 2020, p. 42).

Reitero que os autores citados serviram de inspiração e ancoragem metodológica, pois sustentam ser possível analisar realidades mais triviais como o cotidiano que, em geral, não é visto como de valor para a ciência e/ou pesquisa. Quando digo isso, estou a me referir aos grandes holofotes, pois a antropologia e a etnografia consideram válidas tais investidas de pesquisa.

Ainda que a pesquisa se encontre em fase inicial (são os primeiros apontamentos reflexivos), o que se propõe aqui, tem materialidade para apontar resultados, mesmo que não tenha se debruçado de forma a desenvolver uma *descrição densa* ao modo etnográfico

de Geertz (2008). Desta forma, o que se propõe é discorrer sobre as memórias de infância por meio dos registros fotográficos de objetos, lugares, animais e coisas que fizeram parte do meu ambiente infantil. A fase inicial que se coloca é que o que se apresenta é base para pensar outras materialidades análogas como as vivências urbanas e suas diversidades.

Narrativas e poéticas visuais na memória e representação da infância rural

Quando chego, sou recebido pelo Rio Preto, que me leva para casa. Casa que eu nasci, mas na qual não fui criado. No entanto, muitos foram os momentos que nesta casa vivi, quando para ela retornava – como temporadas e/ou férias.

Me ampara nesta escrita a forma fluida de Ailton Krenak para com a sistematização das ideias assim como a forma poética dos títulos de seus livros. Ele questiona em *Ideias para adiar o fim do mundo* (Krenak, 2020), a concepção de humanidade que construímos há mais ou menos 3 mil anos. E pergunta se essa concepção não está na base de muitas das escolhas erradas que fizemos para justificar o uso da violência. O autor está se referindo ao período colonial em que os europeus dominaram o mar auto imbuídos de uma superioridade esclarecida que deveria levar aos obscurecidos, aqueles que não conheciam a Deus, portanto, desprovidos de humanidade, a qual a "civilização" europeia tinham e com isso possuía o dever de levar aos confins da terra (Krenak, 2020). Cabe elucidar que, isto foi pretexto, apoiado pela Igreja Católica, para escravizar tanto africanos quanto indígenas, posto que não possuíam almas, segundo essa sociedade dita civilizada e religiosa. Segundo o autor: "A civilização chamava aquela gente de bárbaros e imprimiu uma guerra sem fim contra eles, com o objetivo de transformá-los em civilizados que poderiam integrar o clube da humanidade" (Krenak, 2020, p. 28). Para Ailton Krenak, aquelas pessoas que foram chamadas outrora de não-humanas, eram mais do que isso, não eram indivíduos, certamente, eram, pois, "[...] "pessoas coletivas", células que conseguem transmitir através do tempo suas visões sobre o mundo" (Krenak, 2020, p. 28). Uma pergunta bastante reflexiva feita por Ailton Krenak, mas que deve fazer parte de nosso eu interior, é: "Somos mesmo uma humanidade?" (Krenak, 2020, p. 12).

A remissão a Krenak se volta para refutar aquela ideia do que postula método científico, de que o que não pode ser replicado, não é ciência, pois só o que o método

científico valida como sendo passível de replicação, pode ser considerado ciência. Isso aparece nesta escrita apenas como justificativa de que há uma corrente de pensamento que assim concebe o mundo. Todavia, o que se põe em tela é justamente o oposto disso, ou seja, a aposta é na concepção de metodologias outras que ultrapassam essa lógica cartesiana e positivista de ciência dura, propondo uma narrativa do meu eu que não é apenas individual, mas coletiva.

Uma ideia de que me alimento neste meu texto é a de que não sou eu apenas que estou sendo representado textual e imageticamente, mas uma memória que remonta ao passado, não apenas meu, e sim de todos que partilharam comigo aqueles momentos passados.

Para falar da primeira fotografia, sirvo-me novamente da escrita poética de Ailton Krenak quando fala dos rios.

> Os rios, seres que sempre habitaram os mundos em diferentes formas, são quem me sugerem que, se há futuro a ser cogitado, esse futuro é ancestral, porque já estava aqui. Gosto de pensar que todos aqueles que somos capazes de invocar como devir são nossos companheiros de jornada, mesmo que imemoráveis, já que a passagem do tempo acaba se tornando um ruído em nossa observação sensível do planeta. Mas estamos na Pacha Mama, que não tem fronteiras, então não importa se estamos acima ou abaixo do rio Grande; estamos em todos os lugares, pois em tudo estão os nossos ancestrais, os rios-montanhas, e compartilho com vocês a riqueza incontida que é viver esses presentes (Krenak, 2022, p. 11-12).

É, assim como Krenak descreve, que penso o Rio Preto, nome dado pela cor características de suas águas. Rio este do qual sou parte, pois tantas e incontáveis foram as vezes que me servir de suas águas tanto para beber quanto para tomar banho, sobre o qual nadei. Rio que, sobre ele foram e são construídas, pontes de pau a pique (madeira rústica) para passagem quando não se quer molhar-se em suas águas. Metodologicamente, preferi comentar a fotografia, para em seguida, apresentá-la imageticamente.

Fotografia 1: Ponte de pau a pique sobre o Rio Preto

Fonte: Dados da pesquisa de campo, 2023.

A fotografia 2 traz um outro ângulo do Rio Preto, com uma estética mais sóbria e por que não, sombria (duplo sentido), com suas calmas águas negras sob um olhar obstinado.

Fotografia 2: Margem do Rio Preto

Fonte: Dados da pesquisa de campo, 2023.

Apresento, na fotografia 3, em segundo plano o Rio Preto e em primeiro, uma palmeira de babaçu às suas margens. Não é comum que esta palmeira venha a nascer em margens de rios de água doce, e com isso não estou dizendo que seja em águas salgadas, apenas ilustrando que naquela região, as palmeiras de babaçu são mais presentes em matas não ciliares. Porro (2019, p. 1710), ao falar da economia do babaçu como forma de subsistência, destaca que: "A população rural do Maranhão constitui-se predominantemente por produtores que praticam a agricultura tradicional e a extração de produtos da palmeira de babaçu, espécie que aparece em baixas densidades nas florestas primárias, [...]". Para conhecer mais sobre essa prática de subsistência atrelada à economia (que também é de subsistência), relacionando com a memória de quebradeiras de coco babaçu, marcada pela luta e re(existências), recomenda-se a leitura de Santos (2024ab).

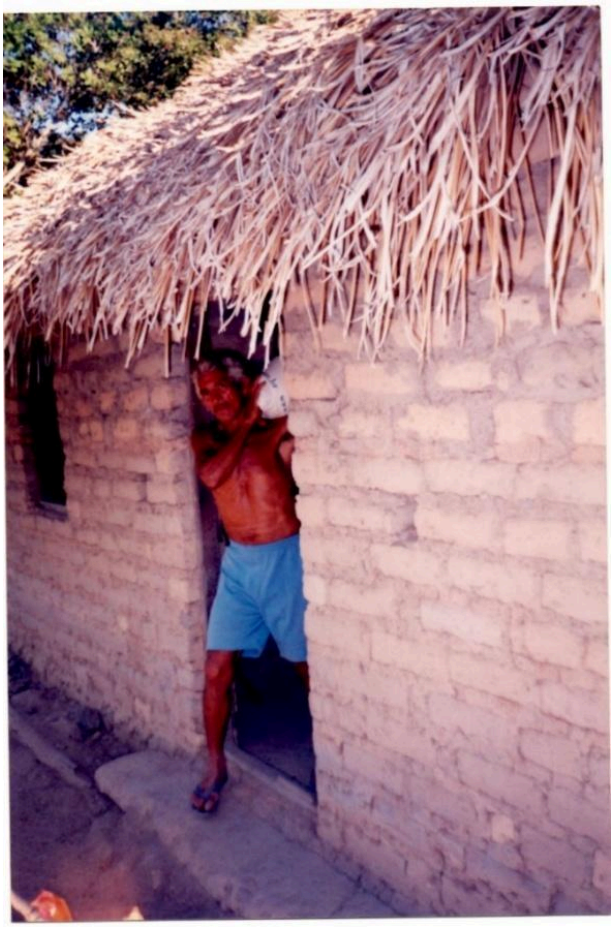
Fotografia 3: Palmeira de babaçu às margens do Rio Preto

Fonte: Dados da pesquisa de campo, 2023.

No que consiste à fotografia de número 4, representada, na figura do homem com um saco com alimentos sobre o ombro, um momento de trabalho com alimentos (não dar para precisar qual seja, mas as culturas que são cultivadas neste local são: arroz, mandioca – farinha e goma, milho e feijão). É improvável, remetendo à memória, que sejam estes

dois últimos. Outra característica imagética presente na fotografia, é a casa de adobe (construída com tijolos de adobe) e coberta de fibra de babaçu (folhas da palmeira, que chamamos de palha de coco). Santos e Bessa (2020) destacam que o adobe é uma das mais tradicionais técnicas de construção com a terra, remontando a pelo menos 10 mil anos (no período Neolítico). “Existem construções com adobe em todos os continentes do planeta, em climas quentes ou frios, subtropicais ou temperados, em todas as latitudes e quase todas as culturas e civilizações pré-industriais se utilizaram dele para edificar” (Santos; Bessa, 2020, p. 54).

Fotografia 4: Casa de adobe coberto com fibra (palha) de palmeira babaçu



Fonte: Acervo particular do autor, [200?]

A fotografia 5 apresenta o mesmo tipo de construção de casa (de adobe) que a acima (fotografia 4), porém, essa já se apresenta coberta com telhas de cerâmica. Enquanto o

exemplo anterior traz uma casa mais modesta, esta já se apresenta esteticamente mais sofisticada, demonstrando, ainda que no mesmo espaço geográfico, um *quê* de poder aquisitivo (um nível social mais elevado), refinamento. Embora esteja oculta em ambas as fotografias, está implícito que a mobília é rústica na primeira e mais refinada na segunda. Sobre a construção com adobe, Giraldelli *et al*. (2021) empreendem estudo reproduzindo a técnica de construção desse tijolo com e sem a fibra de coco. Segundo os autores:

> A técnica construtiva do adobe é um método de alvenaria em que se utilizam blocos em terra crua que possui como principal matéria prima o solo. De maneira geral, esta técnica proporcionou grandes feitos na história da humanidade e reproduz com legitimidade um método construtivo simples, de fácil acesso e sustentável.
> A terra foi o primeiro material utilizado e moldado pelo homem para construir sua moradia. Seu uso como matéria prima remonta há mais de 8.000 a.C., [...].
> [...], a utilização da técnica do adobe, técnica construtiva em se utiliza blocos de barro secos ao sol podendo ter a adição de fibras animais e vegetais, era usual no antigo Egito e Mesopotâmia.
> [...] a utilização de terra crua nas construções brasileiras apenas teve início a partir da colonização portuguesa.
> A utilização da terra crua como método construtivo caiu em desuso após a segunda grande guerra mundial, onde o aumento de construções industriais levou ao abandono das técnicas construtivas tradicionais com terra. [...]. Entretanto houve-se um resgate das técnicas a base de terra crua devido ao seu caráter sustentável uma vez que os blocos não demandam de queima e pode-se ser confeccionado com baixo custo (Giraldelli *et al*., 2021, p. 10).

Um detalhe em relação à estética que está ausente nas fotografias 4 a 8 é o reboco das paredes. Partindo da ótica de Mignolo (2020) sobre o exame dos espaços liminares, a forma como a morada é construída (de adobe), como é coberta (palha e telha cerâmica) e, o reboco assim como a pintura das paredes (estes dois últimos, aqui ausentes), demonstram, naquela região, além de poder aquisitivo, um refinamento do seu dono. Há um elo ou divisor de águas no que trazem Giraldelli *et al*. (2021), quando elucidam que o uso de terra crua na construção das moradas brasileiras só tem início com a colonização portuguesa. Com isso, remetemos à ideia de que os povos indígenas construíam suas casas com madeira e fibras vegetais.

Fotografia 5: Casa de adobe coberto com telha cerâmica

Fonte: Dados da pesquisa de campo, 2023

Ainda que a parede não esteja rebocada, nesta fotografia 6, esse objeto de madeira que figura como suporte para o pote, o filtro e os copos de alumínio (a bileira), traz implícita e talvez até explícita, uma posição social mais elevada, de higiene, pois os objetos de guarda de água eram geralmente, as cabaças e para se beber a água, usava-se as cuias de cujuba.

Fotografia 6: “Bileira” com pote e filtro de barro (cerâmica)

Fonte: Dados da pesquisa de campo, 2023.

A lamparina era, à época, a principal forma de iluminação das noites em minha infância. Embora em algumas fases da lua, as noites se iluminassem com luz natural, no cotidiano, era a lamparina o objeto comum para exercer a função de clarear os espaços. A luz carrega um espectro bastante amplo de significados, mas aqui o que se quer trazer é apenas a sua função prática – iluminar um pequeno espaço ao redor da lamparina.

Fotografia 7: Lamparina

Fonte: Dados da pesquisa de campo, 2023

A fotografia abaixo, em que as galinhas estão se alimentando, representa duplamente seu sentido. Enquanto se alimentam, o fazem para servirem de alimento. Não que elas saibam disso, mas seus donos assim procedem com esse intuito. A prática é a de subsistência, ou seja, cria-se pequenos animais para a alimentação do dia a dia como, além de galinhas, suínos, ovinos, caprinos, bovinos e, também a caça de animais do mato e pesca.

Fotografia 8: Quintal (terreiro) com galinhas se alimentando (comendo)

Fonte: Dados da pesquisa de campo, 2023.

A fotografia 9 apresenta duas formas de aproveitamento das galinhas citadas na fotografia 8, da alimentação com a carne delas – cozida e, com suas vísceras, prepara-se a "discaída", que consiste em limpar as tripas, juntar com o fígado, os ovos ainda embrionários (de variados tamanhos) e cortar em pequenos pedaços.

Fotografia 9: Galinha cozida, arroz e descaída

Fonte: Dados da pesquisa de campo, 2023.

O feijão, apesar de representar um item essencial na alimentação, sobretudo nordestina, não assume posição com o arroz e a mandioca. Isso remete à fotografia 4, quando se afirmou que o saco que o homem tinha em seus ombros, certamente não era feijão. O que se quer dizer com isso? Arroz, farinha e goma (tapioca), são produzidos em grandes quantidades e ensacados em paneiros (de fibra da palmeira de babaçu) ou sacos de plástico. No momento em que estas linhas estavam sendo escritas, me vem uma reflexão: como esse item que está presente na quase totalidade dos pratos do dia a dia dos nordestinos, não é armazenado nessas proporções? Eis uma questão a ser investigada mais de perto.

Fotografia 10: Feijão em baja sendo "dibuiado"

Fonte: Dados da pesquisa de campo, 2023.

A farofa de peixe frito pode ser comida a qualquer hora do dia: pela manhã, com café; por volta das 4 horas da tarde, com café; ou a noite, com café; não há comparação em termos de iguaria que supere essa farofa. Ao ver tal imagem, me remeto ao tempo memorial da infância assim como quando se sente o cheiro do leite materno. A boca saliva instintivamente.

Fotografia 11: Farofa de peixe frito

Fonte: Dados da pesquisa de campo, 2023.

O forno de assar bolo. Esse era e é seu nome. No entanto, assa também carne: seja de galinha, seja de porco. E a carne bovina, caprina e ovina, não se assa também nesse forno de assar bolo? Até pode, mas não prática nessa região (leste maranhense) da qual falamos aqui. Esse forno, apesar de ser um objeto perene, tem seu ápice de uso, na Páscoa, quando os bolos para a Semana Santa são preparados. Mas ele me traz uma memória que destoa dessa funcionalidade. Ao olhar para esse forno, lembro que num final de infância para início de adolescência (já cidade), nele eram feitos bolos para que eu e meus irmãos vendêssemos na rua.

Fotografia 12: Forno de barro cru – assando galinha e porco

Fonte: Dados da pesquisa de campo, 2023.

Pelo conjunto representado nas fotografias de 8 a 12 (por tratar sobre alimentação), deu-se preferência por referenciar teoricamente, ao final, deixando as impressões sobre cada uma das fotografias, de forma individual e relacionar as teorias em conjunto. Lima (2021) propõe um estado da arte sobre alimentação no periódico *Oikos*. Considerando que o debate aqui empreendido se refere à antropologia da alimentação, o autor nos ajuda a elucidar o conceito quando cita que "O uso do termo comida como cultura e simbolismo tem sido trabalhado principalmente pelas áreas da antropologia da alimentação e da comida e também pela área da história da alimentação" (Lima, 2021, p. 4). Outro destaque que fazemos desse texto é que:

> O tema da alimentação compreende muitos direcionamentos de pesquisa na academia que vão desde aqueles relacionados ao campo da fisiologia, nutrição e saúde, como também aqueles que, igualmente transitam no âmbito do da saúde, mas que se conectam ao comportamento alimentar, envolvendo por exemplo, distúrbios alimentares que dialoga também com a área da psicologia (Lima, 2021, p. 4).

Muniz e Dias (2021) apresentam um ensaio fotográfico sobre a farinha de mandioca que, embora representada explicitamente, apenas na fotografia 11, está implícita nas 5 fotografias desse conjunto, pois no Norte e Nordeste brasileiro, a farinha é um dos componentes essenciais da e na alimentação. Os autores destacam que a mandioca é uma cultura tradicional amazônica, ligada a saberes socioculturais e históricos.

> Caracterizada pelo pensamento social brasileiro como a de mais forte herança indígena, a alimentação amazônica é composta por complexas teias de inter-relações socioculturais e históricas, marcada pelas trocas de saberes e técnicas tradicionais herdadas dos povos nativos da região, perpetuadas e modificadas por meio da oralidade durante séculos (Castro 1948). Nesse universo amazônico, a centralidade das refeições quase sempre recai sobre a mandioca. [...], em todo processo de produção e consumo da farinha de mandioca há presença significativa dos conhecimentos tradicionais adquiridos por meio de sofisticada observação dos fenômenos da natureza (Muniz; Dias, 2021, p. 448).

Os autores apoiam-se em Viveiros de Castro (1996) e Pacheco (2017) para discorrerem sobre o debate das Ciências Sociais consistente à alimentação humana, esta que:

> [...] ultrapassa suas funções físicas e biológicas e insere-se nos campos mitológicos, religiosos e sagrados, representando uma série de interpretações e cosmovisões de determinados grupos sociais. Na Amazônia não é diferente, os atos de comer e de preparar os alimentos com seus signos e símbolos manifestam ideias, padrões e crenças dos povos que habitam a floresta (Muniz; Dias, 2021, p. 448).

Assim, remeto-me em memórias e recordações dos tempos de criança em vivências rurais e com todos os encantos de uma infância inocente e guardada, nostalgicamente, com o primor de um tempo que não volta mais, que não existe, salvo pelas memórias.

Breve divagação narrativa

As memórias de infância se entrelaçam como os fios de uma tapeçaria, cada um contando uma história única. Eu me recordo das manhãs em que corria para as margens do rio, com os pés descalços sentindo a terra fria. Ouvi o barulho das águas era um convite irresistível para um mergulho, mesmo para uma criança que, como gatos, não gostam de água, mas em um grupo de crianças, a ideia de água fria era o que menos importava. Naquelas águas negras, mergulhava não só o corpo, mas também a alma em um mundo de pura liberdade.

Os dias eram preenchidos pela roça, mas que enquanto criança, não se compreendia toda aquela labuta para além da subsistência, mesmo sem compreender tal conceito. Na roça, eu pequeno e lento, ajudava minha família a plantar as sementes e cuidar dos serviços mais leves. Não havia mecanização das práticas de agricultura. Sendo assim, as ferramentas eram simples: enxadas, chachos (ou xaxo), feitos de metal com cabos de madeira, que serviam tanto para capinar quanto para furar o chão (cavar buracos).

Geralmente, pescávamos ou às 3 ou 4 horas da madrugada ou no início da noite. Eu nunca gostei de ir à madrugada, mas meu pai me levava, mesmo chorando, pois quando chegava no rio, me calava, e ele dizia que eu dava sorte.

As caçadas no mato, cheias de espírito aventureiro, foram marcos das minhas descobertas. Sempre caçava com meu irmão mais novo. Fazíamos armadilhas (arapuca), pois nunca fui muito bom de atirar com estilingue, que é feito de galhos e uma tira de pano (que chamávamos de baladeira).

Fotografia 13: Arapucu (rapuca[2], armadilha para capturar passarinho)

Fonte: Dados da pesquisa de campo, 2023.

[2] A palavra é pronunciada com um "r" que soa como se estivesse no meio da palavra, com a língua cerrada.

As casas de adobe, com suas paredes grossas que protegiam do calor, eram um refúgio seguro. Lembro do toque áspero da argila fresca, a sensação de estar construindo meu próprio mundo. As telhas cerâmicas, nuvens de barro moldadas sob o sol, completavam aqueles lares que exalavam o aroma do cotidiano. Cobertas de fibras de palmeira ofereciam um abrigo natural, criando um espaço onde as crianças podiam brincar e sonhar, enquanto os adultos se reuniam para contar histórias ao redor da fogueira. Ah, esse momento era mágico, pois os mais velhos, aqueles que já não tinham mais que trabalhar na roça (os anciãos), pois estavam descansados, se debruçavam a nos contar as mais belas e encantadoras histórias, o que nos levava para muito além da imaginação.

Contrastando com a agitação da cidade, onde o tempo parece escorregar entre os dedos, cada vivência do campo me ensinou a importância da conexão com o simples, com as raízes. Enquanto as crianças da cidade se perdem entre as luzes artificiais e os sons ensurdecedores, nós, da roça, respirávamos o cheiro da terra molhada e ouvimos o sussurro do vento nas folhas. Sempre fui um entusiasta da natureza, meu lugar é entre as árvores.

Diante dessa dualidade, percebo que uma infância rural não é apenas um conjunto de lembranças; é a formação de um caráter, uma maneira de ver o mundo. Ali, a vida é ensinada nas lições cotidianas e nas brincadeiras ao ar livre, onde cada objeto tem seu valor, cada construção sua história. Assim, ao refletir sobre essas experiências, percebo que a linha entre os humanos e a natureza é muito mais tênue do que parece. E em cada memória, há um pedaço de eternidade, uma ode à simplicidade que nos mantém ancorados às nossas origens.

Considerações finais

Concluindo, as memórias da infância rural se configuram como um mosaico vibrante de vivências que vão muito além do mero recordar de eventos passados. Cada mergulho no rio, cada jornada à roça, cada momento de pesca ou caça não apenas moldou um garoto, mas lhe ensinou lições fundamentais sobre o respeito à natureza, a importância da comunidade e o valor da simplicidade.

Em contraste com a frenética vida urbana, onde os sons e as imagens podem dissipar os laços profundos com o cotidiano, a infância no campo se destaca como um

tempo de conexão genuína – com os outros e com o mundo ao redor. Essas experiências, entrelaçadas com a cultura do lugar, proporcionam uma riqueza que permeia não apenas a memória individual, mas também a coletiva. Assim, ao olharmos para o passado, com um olhar que se recusa a se apagar, percebemos que a verdadeira essência da infância reside na capacidade de sonhar, de aprender e de encontrar beleza nas pequenas coisas que compõem a tapeçaria da vida.

Ainda que eu não tenha registro fotográfico de mim dos momentos da infância, carrego comigo, na mais íntima e profunda memória, aqueles momentos em que saía logo cedo para pescar, levando farinha, sal, pimenta e fósforo para comer assado, junto com meus primos, o peixe que pescássemos. Lembre-me também da prática extrativista: tirar arruda, juntar fava danta, pequi, bacuri, castanha, buriti, assim como fazer carvão e juntar estrume bovino e caprino – para vender e comprar roupas e brinquedos no festejo. E sorvete!

Referências

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. 3. ed. – Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. - l. ed. - Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GIRALDELLI, Mariana Aparecida; PEREIRA, Osvaldo Alves; SANTOS, Samuel Felipe dos; BRASIL, Mirela Aguiar; PINHEIRO, Stefani Karoline Teodoro. Técnica de alvenaria adobe: Reprodução do método construtivo com e sem o uso de fibra vegetal. *Uniciências*, [S. l.], v. 25, n. 1, p. 10–13, 2021. DOI: 10.17921/1415-5141.2021v25n1p10-13. Disponível em: https://uniciencias.pgsscogna.com.br/uniciencias/article/view/8932. Acesso em: 15 fev. 2025.

KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. – 1. ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. – 2. ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LIMA, Romilda de Souza. O estado da arte sobre alimentação na revista Oikos: artigos publicados entre 1981 a 2021. *Oikos*: Família e Sociedade em Debate, v. 32, n. 3, p. 1-17, 2021. DOI: https://doi.org/10.31423/oikos.v32i3.13080. Acesso em: 16 fev. 2025.

MIGNOLO, Walter. *Histórias Globais/projetos Locais*. Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MUNIZ, Érico Silva Alves; DIAS, Edson Gabriel. Farinha, tradição alimentar dos povos da floresta. *Amazônia. Revista de Antropologia*, v 13, n. 1, 2021. DOI: http://dx.doi.org/10.18542/amazonica.v13i1.9611. Acesso em: 16 fev. 2025.

PORRO, Roberto. A economia invisível do babaçu e sua importância para meios de vida em comunidades agroextrativistas. *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum*., Belém, v. 14, n. 1, p. 169-188, jan.-abr. 2019. Disponível em: https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/pTzRmXNGf5FVsH8WZjwyc5S/?lang=pt&format=html. Acesso em: 14 fev. 2025.

SANTOS, C. de J. P. dos; SILVA, F. das C. dos P.; MARTINS, A. C.; SILVA, C. I. A. da; COSTA, P. R. da; MENEZES, L. L. G. de; BAIA, L. M. dos S.; MOTA, S. C. F. Cosmoperceber afrosaberes de quebradeiras de coco babaçu: entre memórias, lutas e (re)existências. *Cuadernos de Educación y Desarrollo*, [S. l.], v. 16, n. 13, p. e6773, 2024a. DOI: 10.55905/cuadv16n13-030. Disponível em: https://ojs.cuadernoseducacion.com/ojs/index.php/ced/article/view/6773. Acesso em: 14 fev. 2025.

SANTOS, C. de J. P. dos; SOUZA, L. R. G.; COSTA, R. C.; PAIXÃO, S. C. S.; RODRIGUES, K. B. de M.; PROTÁZIO, J. G.; MOTA, R. de M.; FARIAS, S. R. A.; BAIA, J. G. dos S. Mulheres de luta: narrativas das quebradeiras de coco babaçu de Pedrinhas - MA em intersecções com o clube de mães. *Cuadernos de Educación y Desarrollo*, [S. l.], v. 16, n. 13, p. e6772, 2024b. DOI: 10.55905/cuadv16n13-029. Disponível em: https://ojs.cuadernoseducacion.com/ojs/index.php/ced/article/view/6772. Acesso em: 14 fev. 2025.

SANTOS, Daniel Pinheiro; BESSA, Sofia Araújo Lima. O uso do adobe no brasil: uma revisão de literatura. *Mix Sustentável*, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 53–66, 2020. Disponível em: https://ojs.sites.ufsc.br/index.php/mixsustentavel/article/view/3741. Acesso em: 15 fev. 2025.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico.* – Campinas: SP: Editora da Unicamp, 2022.

VERGÈS, Françoise. *Decolonizar o museu*: programa de desordem absoluta. – São Paulo: Ubu Editora, 2023.

VIEIRA, Suzane de Alencar. Fotografia como testemunho. *Proa*: Revista de Antropologia e Arte, Campinas, SP, v. 1, n. 1, p. 48–66, 2009. DOI: 10.20396/proa.v1i1.16411. Disponível em: https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/16411. Acesso em: 16 fev. 2025.

Uma etnografia “muito difícil”: Audiovisual como mecanismo de pesquisa do samba da Região dos Lagos Fluminense

A “very difficult” ethnography: Audiovisual as a research mechanism for samba in the Fluminense Lakes Region

Daniel Luiz Arrebola[1]
Universidade Federal do Espírito Santo -UFES
Espírito Santo, Brasil
daniellarrebola@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-0854-4363.

Recebido em: 17 de fevereiro de 2025
Aceito em: 04 de abril de 2025

[1] Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-0854-4363. E-mail: daniellarrebola@gmail.com

Resumo:

Este trabalho tem como objetivo apresentar a pesquisa etnográfica desenvolvida concomitante a produção do documentário "De sal e de samba", que conta a trajetória do choro e do samba da Região dos Lagos fluminense, do início do século XX a atualidade onde existem diversas variações desta cultura popular na localidade. O artigo debate a aplicação dos recursos audiovisuais como fonte metodológica onde os dados etnográficos e das entrevistas são registrados. Espero com o documentário auxiliar na salvaguarda de tradições antigas dos sambas da região, como os sambas dos quilombos e os sambas de rodas das casas de candomblé. Ao final, debaterei como a produção de imagens pode auxiliar nas pesquisas de culturas populares como forma de registro destes patrimônios e de alcance das informações por diversos públicos.

Palavras-chave: Samba. Documentário; Audiovisual; Produção audiovisual; Filme.

Abstract:

This paper aims to present the ethnographic research developed in conjunction with the production of the documentary "De sal e de samba" (Of Salt and Samba), which tells the story of choro and samba in the Lagos region of Rio de Janeiro, from the early 20th century to the present day, where there are several variations of this popular culture in the region. The article discusses the application of audiovisual resources as a methodological source where ethnographic and interview data are recorded. I hope that the documentary will help to safeguard ancient samba traditions in the region, such as sambas from quilombos and samba de roda from candomblé houses. Finally, I will discuss how the production of images can help in research on popular cultures as a way of recording this heritage and reaching information to different audiences.

Keywords: Samba; Documentary; Audiovisual; Audiovisual production; Film.

Introdução

"Brasil, meu nego
Deixa eu te contar
A história que a história não conta
O avesso do mesmo lugar
Na luta é que a gente se encontra"
Samba Enredo Carnaval de 2019 – Estação Primeira de Mangueira.

Com o início da aplicação dos editais vinculados a Lei Paulo Gustavo, de incentivo à produção audiovisual no país, além da potencialização da criação de filmes, curtas e longa metragens, festivais, formações e outros, também fomentou o surgimento de pequenas produtoras independentes em todo o território. Com a conquista do edital de produção de curtas-metragens via Prefeitura Municipal de Cabo Frio e, através deste, a aquisição de equipamentos profissionais de gravação, observei a possibilidade de criar outras produções, contando outras histórias locais. Entre elas, surge a ideia de fazer um documentário sobre a história do samba e do chorinho da Região dos Lagos, onde nasceram grandes sambistas de expressão regional e nacional.

Desta forma, vislumbrando as possibilidades dadas pelo acesso aos equipamentos de filmagem e som, nasceu também a produtora independente Voz e Vento Produções, com um documentário já finalizado sobre a procissão marítima dos pescadores artesanais de Cabo Frio, também chamada Barqueata, e agora com a produção do longa-metragem "De sal e de samba". Leis de fomento como, principalmente, a Lei Paulo Gustavo, possibilitaram a expansão de produtoras e de um cinema etnográfico, tendo em vista que, seja por vias de fomento acadêmicas ou culturais, esta é uma área cinematográfica ainda pouco explorada e mesmo valorizada quando se fala na produção audiovisual.

A escolha de produzir um filme sobre o samba da região foi a mesma da realização do documentário da Barqueata, perceber a necessidade do registro destas memórias locais de uma tradição tão enraizada na Região dos Lagos, contudo, que carecia de um trabalho de pesquisa aprofundado, fosse ele escrito ou não. Portanto, assim como no documentário da procissão marítima, percebemos que o audiovisual seria uma profícua fonte de dados, onde poderia se contar as histórias das antigas rodas sambas e chorinhos, dos primeiros blocos de escola de samba e apresentar a variedade

de modelos que este estilo musical possui hoje nas cidades que se dividem entre a Laguna de Araruama e o mar.

Neste trabalho irei apresentar o percurso etnográfico realizado para o levantamento de dados e a aplicação em campo do modelo filme etnográfico escolhido para contar a história nunca contada desta rica cultura popular brasileira. Ao trazer as falas destes personagens, a produção audiovisual revela-se como uma ferramenta de registro e pesquisa eficientes para trazer a memória dos sambistas da região.

A etnografia e o trabalho "está me matando"!

Entre os membros da Voz e Vento Produções, além do que vos fala neste texto, também fazem parte da equipe minha Paulinha Araújo, que junto comigo ocupa a posição de diretora e produtora do documentário De Sal e de Samba, os amigos Felipe Ayres e Taynan dos Santos como cinegrafistas e minha prima, Andrea Cândido, com a mesma função. O tema escolhido para documentário foi logo bem aceito por todos, já que somos grandes apreciadores da cultura do samba desde crianças. Não é à toa que o tema da festa de 90 de nossa avó, Terezinha Tavares, foi "Raça Negra".

Por conta desta predileção à cultura do samba, minha prima Andrea Cândido, com o tempo, conforme participávamos das gravações das rodas de samba, começou a criar a brincadeira: "Puxa vida, o trabalho está me matando!" sempre seguida de uma audível gargalhada. Assim, com o tempo, conforme íamos a campo gravar e realizar entrevistas percebo o quanto esta produção audiovisual e etnográfica, sendo tratada de forma icônica como uma tarefa "difícil", era para nós muito próxima e, portanto, isso criaria no meu estudo antropológico algumas dificuldades de distanciamento. Recorrendo a Gilberto Velho (1981) ao analisar o trabalho do etnólogo na observação dos objetos de pesquisa familiares, bem como Damatta (1976), ao problematizar que o antropólogo deve transformar o familiar em exótico e o exótico em familiar, o estudo e a pesquisa dos sambas da Região dos Lagos podem ser analisados enquanto um trabalho de um antropólogo que participa e vivencia o cotidiano do samba, mas que possui como objetivo principal reunir em um produto audiovisual as memórias e histórias dos sambistas da região que nunca antes foram catalogadas e do qual eu, até então, desconhecia. Mesmo sendo um ambiente tão próximo, fiz o exercício de buscar as informações pouco acessadas pelo público puramente frequentador dos sambas e consegui identificar a necessidade de trazer estas histórias que não estão explicitas

socialmente, mesmo que na própria Região dos Lagos. Portanto, o meu estranhamento nesta pesquisa acaba por ser muito grande. Em cada entrevista feita muitos elementos desconhecidos eram revelados. Portanto, cabe a mim exercer o papel de registro do que, como diz o samba enredo de 2019 da Estação Primeira de Mangueira, contar "a história que a história não conta".

Por vezes, pude compreender exatamente a sensação de Gilberto Velho quando realizava suas pesquisas em Copacabana, onde ele mesmo morava. Ir a uma entrevista com um sambista e ouvi-lo contar como a história de como o Chorinho passa aos poucos a dar lugar as rodas de samba na segunda metade do século XX era, para mim, uma informação já implícita de minha vivência neste ambiente, entretanto, ao saber destes informantes sobre a história dos sambas nos quilombos e da resistência das mulheres pescadoras nos blocos de arrastão de Arraial do Cabo me mostrava que sobre o samba da Região dos Lagos eu era um "ignorante".

Este trabalho em um ambiente familiar, jocosamente "difícil e que está nos matando", somam a sensação de prazer de estar realizando uma etnografia e um documentário em meio a uma roda de samba e a seriedade do registro de narrativas e saberes tradicionais e populares que carecem de fontes que as contêm, mesmo que na própria região.

Por vezes, o estudo de temas de pesquisas familiares ao antropólogo pode gerar impactos no momento da análise dos dados. Para enfrentar a possibilidade de tal desafio optei por contar com o apoio de um reconhecido pesquisador local da história da escravidão e das tradições negras locais, o historiador Pierre de Cristo. Desta forma, foi possível olhar sobre o material colhido com dois objetivos específicos: a apresentação da cultura popular do samba e a história por trás da consolidação desta cultura. Ou seja, "a história que a história não conta". Além do auxílio de Pierro de Cristo, ao reunir os dados das entrevistas busquei observar não só esta narrativa comum de como o samba se consolida na sociedade brasileira, mas sim, como ela se molda nas características da Região dos Lagos. Estas cidades possuem um passado ligado a pesca artesanal, mas o que formou a estrutura das cidades no início do século XX foram as salinas, consideradas na região por muito tempo como o "ouro branco". A cidade de Arraial do Cabo chegou a ter a primeira iniciativa estatal de exploração de sal, a Companhia Nacional de Álcalis. Os municípios de São Pedro da Aldeia, Cabo Frio, Iguaba Grande e Araruama possuem as margens da Laguna de Araruama toda recortada pelos diques de

água para tratamento do sal. Sendo assim, as cidades se expandem e com elas as tradições, como foi o caso do samba.

Região dos Lagos e sua história com o samba – registros das entrevistas

Ao longo dos últimos seis meses foram registradas as apresentações de 13 rodas de samba de estilos diferentes, entrevistadas duas organizadoras de eventos tradicionais de samba e mais onze musicistas. Para as entrevistas foram criadas perguntas semiestruturadas com a seguinte sequência lógica narrativa: i) como inicia sua história com o samba?; ii) quais as influências familiares e locais que levaram você ao samba?; iii) quais os primeiros contatos com o samba na Região dos Lagos e quais locais de referência eles aconteceram ou ainda acontecem?; iv) Como se dá a sua entrada como cantora/cantor ou instrumentista no samba?; v) quais os locais da cidade ou região possuem uma marca com o samba, qual é ela e porquê?.

Com os registros já realizados foi possível destacar nas entrevistas, sobretudo das pessoas acima de 60 anos, que a história do samba da Região do Lagos inicia em meados da década de 20 com as rodas de chorinho que eram realizadas, principalmente, nos quintais das casas e algumas praças ou locais públicos da cidade de Cabo Frio, antes da emancipação de Armação dos Búzios e Arraial do Cabo.

Como apontado por Vianna (1995), assim como no Rio de Janeiro, a história do reconhecimento do samba na Região dos Lagos não foi algo rápido, saindo do ambiente de repressão para os grandes clubes das elites e das ruas em apenas uma década. Conforme o debate nacional sobre raça e mestiçagem avança, sobretudo entre as elites paulistas e cariocas, o interesse pelas chamadas “culturas brasileiras”, onde os negros e mestiços tocavam seus sambas de partido alto fez com que gradativamente esta cultura, até então perseguida, ganhasse lugar na mídia e nos mais variados espaços sociais, como ocorreu em 1922 com o grupo “Os oito batutas” de Pixinguinha, depois que eles são convidados a se apresentarem para os reis da Bélgica em visita ao Brasil.

Na Região dos Lagos, a partir da década de 60, no período do carnaval as escolas de samba e os blocos de arrastão de Arraial do Cabo ainda fazem grande sucesso entre o público e, com o sucesso de outros sambistas cariocas, como Pixinguinha, Noel Rosa e Cartola, as rodas de samba passam a se tornar cotidianas nos mais diversos espaços da região. A família Menezes, do maestro Jessé de Menezes, cria no quintal de sua casa, no bairro Vila Nova, uma roda de choro e samba, embaixo de um pé de Tamarindo, que somava os maiores nomes da cena sambista da época. Da mesma

forma e, assim como o chorinho da década de 20, os quintais e praças ainda são os principais espaços das rodas de samba, além das apresentações periódicas nos clubes.

A década de 70 inicia a expansão das escolas de samba com pequenos blocos. Em Cabo Frio algumas escolas se tornam as referências locais, como o Vermelho e Branco, Império e Unidos da Parokia, sendo este o mais antigo, fundado em 1970 pelo maestro regente Jessé de Menezes e que ainda possui integrantes do início, como o Binho do Parokia com 92 anos. Em Arraial do Cabo, ainda distrito de Cabo Frio neste período, não possuía escolas de samba, mas os chamados blocos de arrastão reuniam imensas multidões de foliões, vindos a localidade no período de carnaval, em maior número, de Minas Gerais e região metropolitana do Rio de Janeiro. Nesta época as mulheres eram proibidas por seus maridos de participar dos blocos e sua estratégia para driblar a imposição desta regra era se fantasiar de pierrô, como conta em entrevista a marisqueira Cleusa dos Remédios, a Cleusinha. Anos depois, na década de 80, conforme as mulheres passavam a ter espaço legitimado nos blocos, Cleusinha conta que ela precedeu o surgimento da "Globeleza" em um dia que, em meio ao desfile do Bloco da Prainha, a parte de cima de seu biquini caiu e ela seguiu a apresentação assim mesmo. "Antes da Globeleza existiu a GloCleusa"[2].

Neste mesmo período os clubes também começam a se tornar espaços de apresentações de rodas de samba, entre eles destacam-se os clubes Tamoyos e Santa Helena, ambos em Cabo Frio.

Entre os anos de 1980 a 2010, o samba ganha outros espaços que passam a se tornar referências locais para apresentações do ritmo e alguns nomes da cidade passam a ganhar destaque fora da região. Nos anos 90, Marcílio Lopes, ao fazer a faculdade de graduação e mestrado em música pela UNIRIO, ganha rápido destaque entre os produtores musicais do samba, o que o leva a tocar e gravar com grandes nomes nacionais do samba, como Zeca Pagodinho e o grupo Fundo de Quintal. Além disso, o musicista também compõe dois grupos que ganham expressão no Rio de Janeiro pela qualidade dos seus instrumentistas, os grupos Trio Turuna, composto, além de Marcílio Lopes, por Jayme Vignoli no cavaquinho e Paulo Aragão no violão, e também o grupo de Choro Água de Moringa, que segundo ele conta em sua entrevista, esse nome foi escolhido porque "nós queríamos algo comum, que tem em todo lugar, como a moringa e o samba"[3].

Em Cabo Frio, Luciana Branco, produtora cultural e apreciadora do ritmo musical, cria a marca e o evento Santo Samba, que por anos foi realizado mensalmente na Praça São Benedito, no bairro da Passagem, onde foi o primeiro núcleo de povoação da região e do Brasil ainda no período colonial. A instalação do Santo Samba neste local marca também a descolonização de um espaço que historicamente foi feito por escravos, contudo lhes foi tomado no século XX quando este bairro começa a se tornar um espaço da elite local, mesmo esta praça sendo a localização da Igreja de São Benedito dos Pretos, onde no século XVII os escravos da região tinham a permissão de se reunir para o exercício da fé, muitas vezes imposta. Além da praça, a Praia do Siqueira, à beira da Laguna de Araruama em Cabo Frio, passou a ter a realização de sambas junto aos quiosques presentes no local, em especial o Quiosque do Tio Brico e da Bel, atualmente Quiosque da Bel. Na mesma época um bar se destaca na cidade como um local onde se realizaram expressivas rodas de samba, o Botequim Travessa Noventa, ou, como acabou se tornando conhecido pelos moradores da cidade, o Bar do Samba. Dentre os estabelecimentos comerciais locais, este acabou por ser a referência de presença mais marcante na memória dos entrevistados.

Em Arraial do Cabo, no Morro da Cabocla, uma localidade periférica de população majoritariamente negra, pescadora, chamado pelos moradores locais de Quilombo Urbano pelo período escravocrata em que os escravizados fugiam da Fazenda de Búzios e se refugiavam na Prainha, em Arraial do Cabo, as mulheres marisqueiras criam um samba de roda, de vertente de religiões de matrizes africanas, retomando o espaço do morro como um local de manifestações de cultura afrodescendente, bem como, subvertendo a lógica patriarcal impregnada no samba. Embaixo do morro, na beira da Praia da Prainha, em frente a um dos becos que levam ao Morro da Cabocla a roda Samba no Gogo se reúne todas as segundas quartas-feiras do mês para uma apresentação voltada, sobretudo, a comunidade do morro e aos trabalhadores da pesca artesanal.

Na cidade de São Pedro da Aldeia surge um novo espaço de resistência do samba de raízes negras. No Quilombo de Botafogo é construído o espaço público Praça Dois Negros e passa a ser realizado o Samba Quilombo, considerado pelos sambistas mais antigos como o mais original da região, organizado pelo conhecido sambista Mirinho do Banjo.

Armação dos Búzios não destacou no período nenhum espaço emblemático de realização das rodas de samba, contudo, uma figura se destacou na cidade e ajudou a manter vivo o espírito desta cultura popular, a cantora e produtora musical Leny Moraes. Além de cantar e tocar ao longo de anos nos mais diversos espaços musicais da região, a cantora também foi responsável pela gravação e lançamento do famoso álbum "Bambas da Planície", que hoje é também o nome de um projeto periódico de samba na cidade de Campos dos Goytacazes, que reuniu grandes nomes de sambistas do Norte Fluminense, como Jorge da Paz, compositor de "Carne seca com quiabo" e homenageado no documentário "Manifestado do Samba" produzido pela Unidade Experimental de Som e Imagem da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, de direção de Lilian Sagio Cesar. Seguindo a lógica de Búzios, Iguaba Grande também não consolidou um local de realização de rodas de samba, entretanto, uma mulher também se destaca na região como grande cantora deste ritmo, Luísa Dionísio.

Outros grandes encontros de sambas passam a ser realizados regularmente na região, como o Encontro de Terça, em Cabo Frio, que justamente como o nome anuncia é uma roda de samba realizada em um dia de semana atípico, onde as pessoas não têm o costume de sair para ir em um evento do tipo. A proposta do Encontro de Terça é dar, principalmente à classe trabalhadora, um momento de descanso e lazer durante o seu tempo semanal entre o trabalho e as tarefas do lar. Outro grupo que se destaca na atualidade de Cabo Frio é o Samba das Matas, um grupo de samba de roda que nasce de um terreiro de Umbanda e traz em suas letras, principalmente, os pontos cantados as entidades. No município de São Pedro da Aldeia, o projeto Samba é Vida também ganha visibilidade local por ser uma roda de samba que, em um mesmo dia, reúne muitos convidados especiais vindo de diversas regiões do estado ou cidades da Região dos Lagos, trazendo diferentes estilos para a apresentação, como na edição de dezembro de 2024 que, além de outros nomes, somou as presenças de Mirinho do Banjo e Leny Moraes.

Entre os anos de 2011 a atualidade, as vertentes de samba da Região dos Lagos ampliaram para as mais diversos tipos e locais. Assim como a subversão da lógica patriarcal, feita pelas mulheres pescadoras da Prainha entre os anos 80 a 2010, na atualidade, surgiram na região outros grupos de samba exclusivamente femininos, como As Buzianas, em Armação dos Búzios, em Cabo Frio o Projeto Elas Tocam e em 2024 o grupo Desamelias. Nestes grupos, algumas músicas têm sido suprimidas ou trocadas as

letras como forma de mudança dos paradigmas machistas existentes em algumas composições tocadas em rodas de samba. O próprio nome do grupo Desamelias desestrutura a lógica da música Amélia, de Mario Lago e Ataulfo Alves, em que é cantado que Amélia, a mulher de verdade, era uma mulher submissa aos mandos do marido e não possuía nenhuma vaidade. Além destes três grupos, em 2024 as mulheres pescadoras do Morro da Cabocla retomam suas tradições do século anterior e, com apoio financeiro do Fundo Brasileiro de Biodiversidade – FUNBIO – adquirem instrumentos e formam novamente o seu bloco de carnaval, agora Bloco MUPAAP – Mulheres da Pesca, Aquicultura e Artesanato da Prainha – nome da associação e cooperativa de beneficiamento de pescado conquistada após 10 anos de organização destas pescadoras e marisqueiras.

Toda essa história de construção do ritmo do samba na região mostra como na atualidade o ritmo, além de se perpetuar, tem tomado novos espaços e se consolidado como uma cultura popular que pode se dizer tradicional e típica da localidade. Muitos destes eventos e cantores de samba do século passado continuam com sua tradição e cada vez com maior visibilidade. O evento Santo Samba, por exemplo, em dezembro de 2024 completou 12 anos de existência e agora realiza suas atividades em diversos outros locais. O mesmo enfrentou no bairro da passagem, na praça São Benedito, um entrave da grande expansão do polo gastronômico local que cada vez mais afastou o público que frequentava os sambas naquela praça, apesar de, nitidamente, a própria realização do Santo Samba na praça São Benedito, que era um local até então esquecido pela população e pelo Poder Público, tornou o polo gastronômico cada vez mais intenso e a própria praça passa a ser palco de outras manifestações culturais promovidas pela prefeitura, como encontros de MPB e Bossa Nova.

Alguns sambistas também consolidaram seus nomes como, por exemplo, os já mencionados Mirinho do Banjo, Leny Moraes, Luísa Dionísio e também o senhor Normando, que desde o período dos blocos de arrastão de Arraial do Cabo, com seu violão de sete cordas e composições exclusivas, mostra uma aptidão única para tocar em qualquer tipo de samba, sendo escolhido em todas as rodas e pelos mais variados organizadores possíveis para se apresentar. Desde 2018, Nega Mari com sua voz potente também passou a ser chamada frequentemente em diversas rodas de samba e se apresenta, principalmente, nos projetos Samba é Vida, Samba Quilombo e no Bamba Bar todas as semanas. Jiseli Gaspar, ex-integrante do grupo Desamélias, é outra cantora

independente que se apresenta em eventos e rodas de samba da região, sobretudo em Cabo Frio.

Outros estabelecimentos, assim como ocorreu com o Bar do Samba que encerrou seus trabalhos no ano de 2017, tornaram-se referência na região, como o Bamba Bar no bairro da Passagem, que conta com uma cerveja artesanal em homenagem ao Senhor Normando e possui rodas de samba todos os dias. O Quintal da Gororoba, na Vila Nova, com sambas periódicos aos fins de semana, e o Quiosque da Bel, agora com duas unidades: além do antigo quiosque com Tio Brico, na Praia do Siqueira, também outro na Praia das Palmeiras, onde sempre são realizados encontros de samba e inaugurou esta segunda unidade com uma roda de samba das Desamélias que somou um público maior do que o espaço do próprio quiosque e imortalizou o partido alto "hoje é sexta-feira, eu to no céu. Vou tomar uma gelada no Quiosque da Bel". Na cidade de Armação dos Búzios do Botequim Zé do Espeto, no bairro Marina do Porto, são realizadas as rodas de samba mais tradicionais da cidade. Em Araruama, o Quiosque Laguna, a beira da Laguna de Araruama, tem ocupado este lugar de referência do samba na região com apresentações periódicas do grupo Desamélias e de Luísa Dionísio. Em Arraial do Cabo o Coqueiro Bar e Hostel é o principal espaço de procura do samba onde o Samba das Matas se apresenta ao menos uma vez por mês. Em São Pedro da Aldeia o Quintal do Zé recebe apresentações de diversos grupos da região.

Estas rodas de samba e estes personagens foram escolhidos para a elaboração do documentário pelo seu reconhecimento entre os moradores das cidades da região. Existem outros estabelecimentos ou eventos de samba e pagode que acontecem nas cidades mencionadas, entretanto, quando algum destes eventos ou sambistas tratados acima vão se apresentar a quantidade de público angariado é sempre muito grande. São comuns eventos como Santo Samba em que os ingressos esgotam com duas semanas de antecedência de sua realização, ou então, uma apresentação de Leny Moraes que deixa o local do espetáculo lotado. Além disso, durante a realização das entrevistas é possível perceber como existe um reconhecimento mutuo geracional: os sambistas mais novos sempre se referenciam aos mais antigos como suas fontes de expiração e, em contra partida, os mais antigos trazem em suas falas os mais novos como "o futuro do samba local".

Ao longo desta trajetória, a Região dos Lagos Fluminense possui na atualidade grupos de samba de estilos variados, sejam os de influência de religiões de matrizes

africanas, de tradição dos antigos escravizados da região ou grupos que somam partido alto e pagodes de cantores atuais. Os blocos de carnaval mostram sua força e resistência ao longo dos anos e ajudam a perpetuar a história do samba da região. Musicistas formaram seus nomes ao longo de décadas e hoje, não só animam as cidades da região, mas se fazem presentes em outros espaços no estado e até mesmo na cena nacional, somando seus trabalhos com outros cantores e cantoras de grande nome, realizado eventos com quantidades expressivas de público, gravando álbuns e muito mais.

Registro audiovisual como mecanismo de pesquisa do samba

Este projeto de documentário surge da necessidade de apresentar à comunidade local uma tradição cultural significativa, que ainda não foi devidamente registrada. Ao abordar a cultura popular, como o samba, estamos lidando com expressões profundamente enraizadas no cotidiano brasileiro que se manifestam de forma estética, repletas de riqueza em cantos, cores, detalhes, gestos, símbolos e conhecimentos. Esses elementos se conectam a uma memória sociocultural local, resgatando narrativas e saberes que frequentemente permanecem no imaginário coletivo, mas carecem de registros visuais ou textuais. Desde o início das apresentações fílmicas, com os irmãos Lumière, a imagem representa um papel essencial para o início da antropologia com a possibilidade de registrar outros povos fora da Europa, trazendo novos conhecimentos sobre estes para além dos clássicos relatos de viajantes e missionários (Pinney, 1992; Novaes, 2009; Martins, 2013).

Boris Kossoy (1980) enfatiza que as imagens desempenham um papel poderoso como detonadores da memória coletiva. Elas provocam a emergência de reminiscências de momentos específicos no tempo e no espaço, permitindo que o processo de recordar se torne uma experiência de reviver. Esse reviver, por sua vez, possibilita a reconstrução de subjetividades em novos contextos temporais. Ainda de acordo com Kossoy (1980) e corroborado por Lowenthal (2010), as imagens – sejam elas fotográficas ou em vídeo – funcionam como chaves de acesso a um passado desejado, mas que só pode ser alcançado por meio da memória. Lowenthal (2010) diz que o passado é um país estranho no qual queremos sempre revisitar. Essa característica concede às imagens uma dimensão única na preservação e recriação do patrimônio imaterial vindo de tempo que, agora, só podem ser acessados pela oralidade ou pelo registro imagético, o que somado pode culminar na produção audiovisual. A imagem fílmica, nesse sentido, oferece ao

observador um registro detalhado do tema abordado, revelando características intrínsecas às tradições culturais, como o samba.

Peter Loizos (2002) destaca que trabalhar com imagens na pesquisa sociocultural é relevante por três razões principais: i) também dialogando com Lowenthal (2010), a imagem, com ou sem som, proporciona uma representação temporal de eventos concretos e materiais; ii) embora a pesquisa social frequentemente esteja voltada para questões teóricas e abstratas, as imagens oferecem informações visuais que não dependem exclusivamente de textos ou números, mas estes sim podem ser dependentes do registro em imagem; iii) por fim, Loizos (2002) aponta que o mundo contemporâneo é profundamente influenciado pelos meios de comunicação, que muitas vezes utilizam elementos visuais como base para sua eficácia narrativa e informativa.

No contexto deste projeto, o uso de imagens representa uma forma de devolver à comunidade das expressões culturais populares algo que lhes pertence. Trata-se de uma postura ética e metodológica do antropólogo, que deve garantir que os interlocutores tenham acesso e compreensão mínima dos debates científicos gerados a partir de suas práticas culturais. Essa perspectiva é reafirmada por Cesar (2010), que destaca que a incorporação da imagem nas pesquisas antropológicas ampliou significativamente os horizontes teóricos da Antropologia Visual. Segundo a autora, essa prática desafia a natureza e o papel do observador, do observado, da palavra e da escrita no processo de pesquisa, ao mesmo tempo que possibilita a realização de experimentos e processos de *mise en scène* do real.

O processo subsequente de análise e uso conceitual das imagens não está isento de interpretações. Baxandall, in Cesar (2010), argumenta que descrição e explicação se inter-relacionam, de modo que "o conceito aprofunda a percepção do objeto e o objeto aprofunda a referência da palavra" (p.21). Essa interação sublinha a importância de um olhar crítico e reflexivo no tratamento das imagens geradas durante um processo documental.

Sterzi (2019), apoiado nos trabalhos de Viveiros de Castro aponta a importância da atuação do antropólogo também como fotógrafo, pois, desta forma. O etnógrafo que também exerce a função de fotógrafo não deve se orientar pelo desejo de capturar imagens que reforcem estereótipos de exotismo, grotesco ou miséria, baseando-se apenas em sua própria percepção. Ao contrário, sua abordagem fotográfica deve estar comprometida com a compreensão profunda das relações sociais e dos aspectos

culturais que emergem no contexto estudado. Diferentemente de fotógrafos que priorizam a estética visual ou o impacto imediato da imagem, o etnógrafo-fotógrafo tem a responsabilidade de construir um olhar que seja ao mesmo tempo dialógico e situado. Isso significa que suas imagens devem resultar de um processo de escuta e interação com os sujeitos fotografados, respeitando suas perspectivas e narrativas. Dessa forma, a fotografia e o filme etnográfico não se limita a documentar visualmente um determinado grupo ou ambiente, mas se configura como uma ferramenta interpretativa, capaz de traduzir visualmente as dinâmicas culturais e sociais em sua complexidade.

Neste trabalho, a utilização das imagens do documentário configura-se como uma ferramenta eficiente para representar as expressões populares do samba, dentro de um recorte específico de tempo e espaço. Esse recurso contribui tanto para minha própria análise e interpretação dos dados coletados em campo quanto para os participantes das rodas de samba. Para eles, as imagens podem funcionar como um meio de reconstrução de eventos significativos de suas trajetórias, reforçando sua identidade como guardiões e narradores dos saberes tradicionais. Como exemplo, cito a entrevista com Luciana Branco onde ao final das perguntas, ainda com a câmera registrando a gravação, ela conta que nunca em 42 anos de trabalho com o samba alguém havia lhe perguntado sua história e em seguida se emociona.

Retomando Vianna (1995), a produção do filme documentário também tem o papel importante de trazer a narração desta história do samba para a população negra, diferente do que ocorreu durante o período da consolidação do samba no início das décadas de 20 e 30, sobretudo no Rio de Janeiro, onde os verdadeiros compositores de samba levaram anos para gravar suas músicas enquanto eles eram interpretadas por cantores brancos, como Noel Rosa, seguindo a uma lógica freyriana de um Brasil "mestiço" e harmonioso. Ao fazer um documentário, as vozes de Cleusinha dos Remédios, Mirinho do Banjo e outros cantores e cantoras negros e negras podem revelar as nuances de um processo que ao longo do tempo é marcado pelo racismo disfarçado de "mistura brasileira".

Considerações Finais

As imagens possuem um papel crucial na documentação e preservação de culturas populares, especialmente em um contexto em que as expressões culturais nem sempre encontram espaço nos registros textuais tradicionais, como ocorreu por muito

tempo no século passado, em períodos de repressão ao samba e as demais culturas tradicionais de origem dos escravizados. No caso do samba da Região dos Lagos Fluminense, a produção audiovisual permitiu o registro visual e sonoro de um universo de significados, gestos e memórias que compõem essa tradição. As rodas de samba, as entrevistas e as apresentações captadas em vídeo proporcionam um meio de reviver o passado e reinscrever sua relevância na contemporaneidade da região. O documentário "De Sal e de Samba" atua, assim, como um mecanismo de mediação entre os detentores dos saberes tradicionais e um público mais amplo, reforçando a centralidade da imagem na etnografia visual.

O poder da imagem pode ser analisado como porta voz de um passado residente, não apenas na sua capacidade de registrar momentos efêmeros, mas também na sua habilidade de provocar a memória coletiva e a emoção nos espectadores. O audiovisual capta nuances que muitas vezes escapam à escrita acadêmica, como expressões faciais, tonalidades de voz, a cumplicidade entre os instrumentistas em um “arrumadinho”, a cerveja servida para os membros da roda “molharem as palavras” e demais dinâmicas coletivas que só acontecem dentro de uma roda de samba. A oralidade, tão fundamental para a transmissão de saberes no ambiente do samba, encontra na imagem um suporte complementar que amplia a sua permanência e alcance. Neste sentido, o documentário serve como um portal para a compreensão da vivacidade e das ressignificações constantes em expressões populares, como do samba da Região dos Lagos.

Além de ser um instrumento de pesquisa, a imagem tem um papel político fundamental na valorização das narrativas que historicamente foram marginalizadas. Por exemplo, a conquista da Praça Dois Negros, no Quilombo de Botafogo, como espaço legítimo da roda do Samba Quilombo. Este local que sempre foi marginalizado e esquecido pelos poderes públicos conquista, em 2022, o reconhecimento local da população como o samba mais tradicional da Região dos Lagos. A cultura do samba, especialmente aquela oriunda de quilombos, dos trabalhadores da pesca artesanal e dos terreiros, enfrentou repressão e estigmatização ao longo da história, não só da Região dos Lagos, mas no Brasil. A produção audiovisual permite dar voz a esses protagonistas tradicionais, registrando suas histórias, a história do samba local e garantindo que sua contribuição cultural seja reconhecida. Através da imagem, também é possível problematizar a apropriação e a comercialização do samba sem o devido

reconhecimento às suas raízes afro-brasileiras, colocando os próprios sambistas como narradores de suas trajetórias.

A capacidade de registrar as transformações ao longo do tempo também é um aspecto fundamental das imagens no contexto da pesquisa etnográfica. O documentário evidencia como as práticas e os espaços do samba evoluíram, desde os quintais das casas com suas rodas de Choro das décadas de 1920 até os eventos contemporâneos organizados em praças, praias, quiosques e clubes. A imagem torna-se, assim, uma ferramenta de análise comparativa, permitindo visualizar continuidades, como também, as rupturas dentro dessa tradição, como por exemplo a entrevista feita com os antigos idealizadores da escola de samba Vermelho e Branco, hoje não mais existente, mas que teve papel fundamental na consolidação do carnaval de rua de Cabo Frio. Os registros audiovisuais das rodas de samba da atualidade servem tanto para valorizar os antigos mestres quanto para compreender as novas gerações de sambistas e suas adaptações às dinâmicas contemporâneas. Fato que, por exemplo, pode ser facilmente explorado nos registros da escola de samba Parokia, fundada pelo maestro regente Jessé de Menezes e hoje mantida por seus filhos e amigos que lhe homenageiam nos 55 anos de fundação do bloco.

A estética das imagens também desempenha um papel essencial na construção das narrativas sobre o samba. O enquadramento das cenas, a escolha da iluminação, a captura dos movimentos corporais e a edição do material influenciam a maneira como o espectador se relaciona com a história contada. A construção visual do documentário busca transmitir não apenas informações factuais, mas também a atmosfera sensorial que envolve o samba, seus rituais e suas expressões emocionais, como na entrevista de Luciana Branco. O uso de imagens imersivas permite que o público se conecte com os protagonistas, sentindo-se parte daquela experiência cultural. Nas gravações do “De sal e de samba”, a equipe procurou utilizar equipamentos menores, como câmeras mirrorless, que possibilitassem estar o mais próximo possível dos cantores e cantoras e, principalmente, dos instrumentistas. Dessa forma, as imagens podem mostrar com detalhes os toques dos instrumentos e a edição do vídeo acompanhar o ritmo de cada um. Também foram registradas as imagens do público buscando uma variedade de ângulos, até mesmo com gravações de drone, trazendo a dança, as cores, os locais escolhidos e a alegria do público.

Tanto a escolha de equipamentos como a forma de se realizar as gravações podem ser encarados como métodos da pesquisa em antropologia visual, considerando que, ao realizar o trabalho etnográfico textual, por vezes não conseguimos expressar sentimentos e singularidades que as imagens nos proporcionam. Sendo assim, ao decidir usar uma câmera mirrorless ao invés de uma filmadora tradicional o etnógrafo está também escolhendo qual o melhor método de pesquisa está usando para mostrar ao espectador o que ele só poderá observar através da imagem.

Por fim, o uso de imagens no documentário sobre o samba na Região dos Lagos evidencia o potencial transformador da antropologia visual ao possibilitar o registro dos saberes dos tradicionais sambistas locais. Ao adotar o audiovisual como ferramenta metodológica, o projeto amplia o impacto da pesquisa, alcançando não apenas acadêmicos, mas também os próprios sambistas e um público geral interessado na cultura popular. A devolução desse material à comunidade fortalece o pertencimento e a valorização da identidade local, garantindo que as narrativas do samba sejam preservadas e transmitidas para futuras gerações. Assim, a imagem se consolida não apenas como um meio de registro, mas como um agente ativo na construção e perpetuação das tradições culturais.

NOTA FINAL

1. Arraial do Cabo emancipa-se em 13 de maio de 1985 e Armação dos Búzios em 12 de novembro de 1995.
2. Entrevista realizada com Cleusa dos Remédios no dia 08 de janeiro de 2025, na sede da Cooperativa MUPAAP.
3. Entrevista realizada no dia 25 de janeiro de 2025, na residência do artista.

Referências

CEZAR, Lilian. S. *O velado e o revelado*: imagens da Festa da Congada. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP, 2010.

DAMATTA, Roberto. *O ofício de etnólogo ou como ter anthropological blues*. In: NUNES, E. de O. A aventura sociológica. Rio de Janeiro: Zahar. 1976. p. 23-35.

KOSSOY, Boris. *Fotografia como fonte histórica*: introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado. São Paulo: Museu da Indústria, Comércio Tecnologia, 1980.

LOIZOS, Peter. *Innovation in ethnographic film***:** from innocence to self consciousness 1955-85. Manchester: Manchester University Press, 1993.

LOWENTHAL, David. *Revivir el pasado*: sueños y pesadillas. In El pasado es um país extraño. Madrid: AKAL, 2010.

MARTINS, Humberto. Sobre o lugar e os usos das imagens na antropologia: notas críticas em tempos de audiovisualização do mundo. Etnográfica. *Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia*, v. 17, n. 2, p. 395-419, 2013.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Entre a harmonia e a tensão: as relações entre Antropologia e imagem. *Revista Anthropológicas*, v. 20, n. 1, p. 1, 2009.

PINNEY, Christopher. *The parallel histories of Anthropology and Photography*. In: Edwards, Elizabeth (ed.). Anthropology & Photography 1860-1920 New Haven/London: Yale University Press, 1992.

STERZI, Eduardo. Da fotografia como circum-navegação da antropologia. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, v. 24, n. 42, 2019.

VELHO, Gilberto. *Observando o Familiar*. In: Individualismo e Cultura. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1981.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ Ed. UFRJ. 196 pp, 1995.

Mobilizando imagens como ponto de partida para descortinar o protagonismo das crianças na Festa em Kanã Mihay

Using images as a starting point to uncover the protagonism of children in the Kanã Mihay Festival

Carlos Caixeta de Queiroz

Universidade Estadual de Montes Claros -UNIMONTES
Montes Claros, Minas Gerais
carlos.queiroz@unimontes.br
https://orcid.org/0009-0009-4128-4656

Daniele do Carmo Brito Silva

Universidade Estadual de Montes Claros -UNIMONTES
Montes Claros, Minas Gerais
danieledocarmo23@gmail.com
https://orcid.org/0009-0009-4875-4876

Fabiano José Alves de Souza

Universidade Estadual de Montes Claros -UNIMONTES
Montes Claros, Minas Gerais
fabiano.souza@unimontes.br
https://orcid.org/0000-0001-7657-3196

Jerinkinxá Ribeiro Máximo Pataxó

Universidade Estadual de Montes Claros -UNIMONTES
Montes Claros, Minas Gerais
jerinkinxap@gmail.com
https://orcid.org/0009-0007-1692-2113

Nathália da Silva Pataro

Universidade Estadual de Montes Claros -UNIMONTES
Montes Claros, Minas Gerais
nathaliapataro@gmail.com
https://orcid.org/0009-0006-5804-4753

Recebido em: 04 de fevereiro de 2025
Aceito em: 04 de abril de 2025

Resumo:
Este ensaio fotográfico é resultado de vários encontros etnográficos com os indígenas Pataxó na Aldeia Kanã Mihay. Explora a relação entre imagem e cultura, entre etnografia e antropologia visual. Pretende-se mostrar as potencialidades das imagens para ver detrás delas um processo de reelaboração de políticas culturais dos povos indígenas contra os vários apagamentos forçados da identidade cultural, inerente aos contextos de cultura do contato. A fotografia como uma expressão de políticas culturais identitárias expõe memórias, histórias, relações, ancestralidade, indigenização, saberes e práticas, canções, pinturas, mitos que são transmitidos como forma de fortalecimento da cultura indígena. As fotos inseridas aqui retratam a participação das crianças na festa, comemorada anualmente como forma de circulação de saberes e um modo de organização política.
Palavras-chave: Etnografia; Imagens; Crianças; Festa; Circulação de saberes.

Abstract:
This photo essay is the result of several ethnographic encounters with the Pataxó indigenous people. Explores the relationship between image and culture, between ethnography and visual anthropology. The aim is to show the potential of images to see behind them a process of re-elaboration of cultural policies of indigenous peoples against the various forced erasures of cultural identity, inherent to contact culture contexts. Photography as an expression of cultural identity policies exposes memories, stories, relationships, ancestry, indigenization, knowledge and practices, songs, paintings, myths that are transmitted as a way of strengthening indigenous culture. The photos included here portray the children's participation in the festival, celebrated annually as a way of circulating indigenous knowledge and practices.
Keywords: Ethnography; Visual Anthropology; Children; Party; Circulation of knowledge.

Introdução

Os Pataxó são um povo do tronco Macro-Jê, da família linguística Maxakali, englobando os hã-hã-hãe e os Maxakali (Melatti, 2007). Originariamente ocupando o extremo sul da Bahia, são bastante conhecidos pelas suas migrações. Esta característica do grupo é destacada por pesquisadoras como Carvalho (1977), Torretta (1998), Souza(2025) entre outros. A Aldeia Barra Velha (BA) é reconhecida pelos Pataxó como "aldeia mãe" ou "aldeia velha", constituindo grande valor simbólico para a identidade étnica Pataxó. A chegada de um dos grupos da etnia Pataxó ao Estado de Minas Gerais resulta de diversos fatores históricos, dentre os mais importantes citamos o famigerado "Fogo de 51" assinalado por ações truculentas que incendiou diversas aldeias, afugentando a nação Pataxó, visando "civilizar" a ocupação territorial da região (Pataxó, 2002). O segundo fato refere-se à transformação do território tradicionalmente ocupado pelos Pataxó em parque nacional, o chamado Parque Nacional do Monte Pascoal, reduzindo drasticamente seu território (Assis, 2004).

Como se não bastasse esta saga de sofrimentos em consequência da violência vivida em seu território tradicional no sul da Bahia, a chegada à Fazenda Guarani, na cidade de Carmésia (MG), não poupou os Pataxó de menos infortúnios. Importante frisar que antes da chegada dos Pataxó à Fazenda Guarani, esta funcionou como uma colônia penal para indígenas de diversas etnias, inclusive Pataxó (Marcato, 1979). Para maiores aprofundamentos da trama histórica da Fazenda Guarani, na condição de um reformatório indígena sugerimos a leitura de Souza (2015), Queiroz (1999), Marcato (1979).

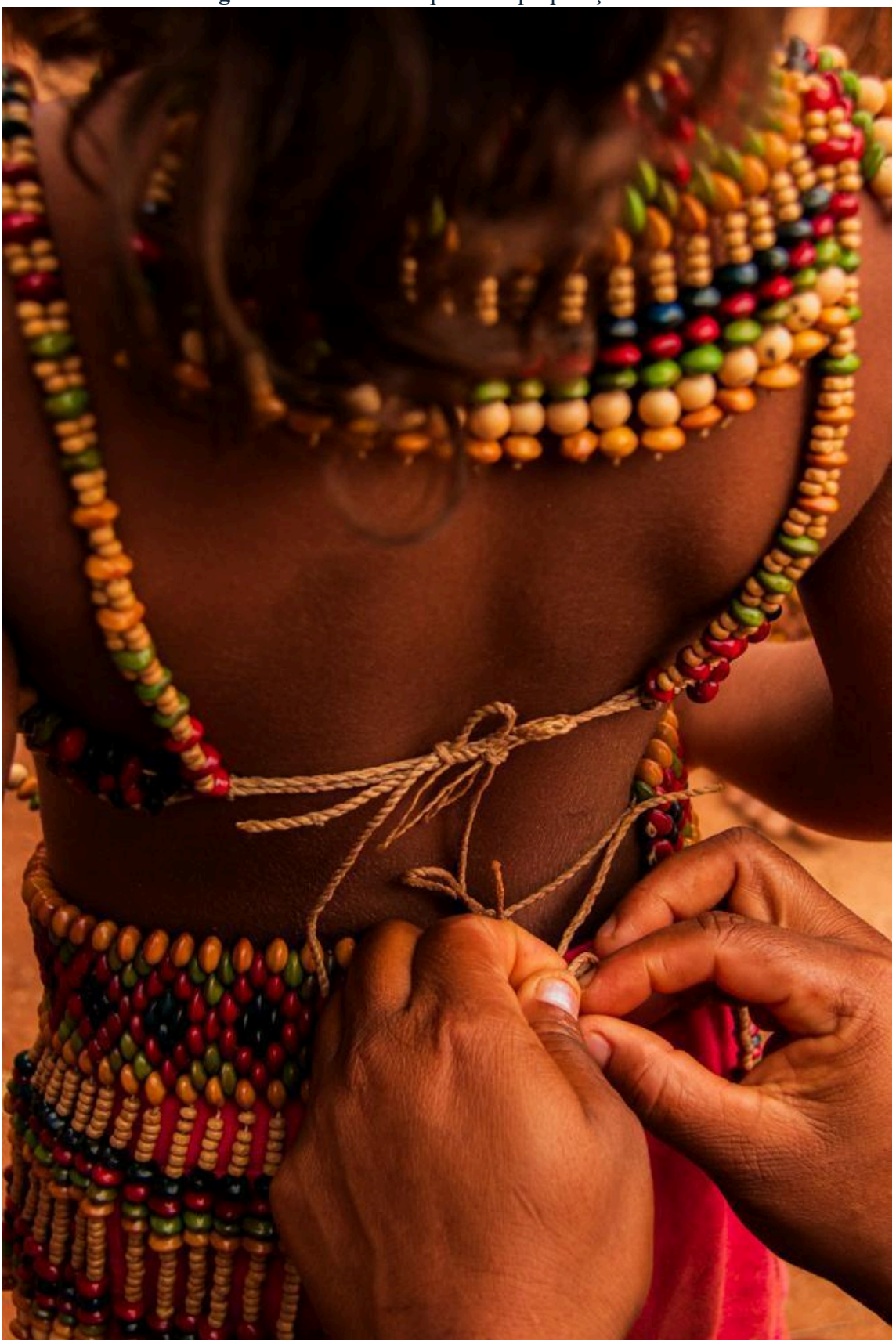
Após longos anos de colonização, que marcou de forma significativa os modos de vida indígenas, como desterritorialização forçada e políticas de assimilação pela transformação de tradições culturais, os Pataxó vêm se mobilizando para reelaborarem suas culturas e práticas tradicionais em várias direções estratégicas. Uma dessas estratégias é a incorporação de políticas culturais indígenas para produzir efeitos de afirmação étnica. Neste sentido, vale destacar os processos de retomada da língua, através de uma política linguística Pataxó (Bomfim, 2012).

Atualmente, a composição atual da Fazenda Guarani é predominantemente Pataxó, com alguns eventuais casamentos com Pankararu, Krenak e Tuxá. Com uma população com um crescimento acentuado, os Pataxó encontram-se organizados em

quatro aldeias distintas, (Aldeia Sede, Aldeia Encontros das águas, Aldeia Imbiruçu e Aldeia Kãnã Mihay).

O presente trabalho tem como foco a Aldeia Kanã Mihay. A comunidade indígena é composta, atualmente, por 25 grupos domésticos, compondo duas famílias extensas, relacionadas entre si por casamentos. Essa aldeia foi "levantada" recentemente, mais precisamente no ano de 2019. No entanto, a comunidade possui uma longa vivência de processos históricos de desterritorialização e/ou movimentos migratórios. A partir da data do seu surgimento, seus/suas integrantes vêm continuamente ampliando a rede de parentesco, construindo novas casas para moradia, abrindo roças de cultivo, bem como reivindicando junto às instituições governamentais seus direitos enquanto povo indígena. A partir das narrativas/memórias indígenas sobre seu território, entendendo território como uma forma de reafirmação étnica e cultural, foi possível perceber como a comunidade indígena produziu um amplo processo de afirmação de suas cosmologias relacionadas à terra, crenças, mitos, religiosidades, arte/artesanato e festas.

Fotografia 1: Adorno corporal na preparação da festa.



Fonte: Nathalia Pataro, 2024.

Fotografia 2: Crianças com adornos para a festa

Fonte: Nathália Pataro, 2024.

Fotografia 3: Criança Pataxó em sua indumentária típica para a festa.

Fonte: Nathália Pataro, 2024.

Fotografia 4: Criança Pataxó pousando para a foto depois da pintura corporal.

Fontes: Nathália Pataro, 2024.

Fotografia 5: Menina Pataxó e sua pintura

Fontes: Nathália Pataro, 2024.

O uso das festas como modos de afirmação cultural

As festas constituem um dos principais eventos de reafirmação das tradições culturais Pataxó em Minas Gerais. Sem exceção, todas as aldeias da Reserva Fazenda Guarani realizam anualmente suas festas com expressiva singularidade cultural. Rituais como casamentos, batizados, buscada do Pai da Mata, Jogos Indígenas, Contações de história representam um lócus das tradições indígenas pataxó. Em geral, os participantes das festas compõem um público muito diverso, não restrito apenas aos indígenas, estendendo-se aos moradores das cidades que fazem limite com a Reserva Fazenda Guarani, bem como estudantes de escolas públicas, visitantes e pesquisadores diversos.

Tais manifestações festivas, pelos vínculos sociais que estabelecem, produzem uma imagem multiforme da vida coletiva, onde a dramatização e a estetização das relações sociais nos remetem a diferentes modos de existência social. Durante os dias de festa em Kanã Mihay, era possível identificar a euforia e a efervescência coletiva que a manifestação festiva produzia.

Fotografia 6: Crianças Pataxó observando o início dos jogos indígenas.

Fontes: Nathália Pataro, 2024.

Fotografia 7: Aprendendo com a educação da atenção as habilidades do arco e flecha.

Fontes: Nathália Pataro, 2024.

Fotografia 8: Menina observando as habilidades do seu pai com arco e flecha

Fontes: Nathália Pataro, 2024.

Fotografia 9: Em brincadeiras infantis durante a festa.

Fontes: Nathália Pataro, 2024.

Fotografia 10: Crianças brincando no chão da aldeia.

Fontes: Nathália Pataro, 2024.

Fotografia 11: Descansando no chão da aldeia próximo a roda do Awé[1].

Fontes: Nathália Pataro, 2024.

Esse ensaio é fruto da nossa experiência etnográfica na festa da Aldeia Kanã Mihay, realizada nos dias 10, 11 e 12 de maio de 2024, o que nos possibilitou uma imersão no cotidiano da aldeia. Nessa imersão foi possível identificar a centralidade da festa para o fortalecimento da organização da comunidade indígena.

Conduzidos por Jerinkinxá Pataxó, os registros fotográficos, realizados durante a festa buscam destacar a participação das crianças da aldeia, com o propósito de problematizar os prováveis rendimentos que uma etnografia, atenta às crianças indígenas, podem oferecer. Diversas pesquisas recentes em antropologia social estão desvendando a importância de se incluir as crianças no foco das pesquisas, bem como consolidando um campo fértil para a reflexão antropológica (Cohn, 2000; Lecznieski, 2005; Pires, 2007; Codonho, 2007).

[1] Awé: ritual característico desempenhado pelos Patáxó nas festas, que envolve danças ritmadas e canções na língua pataxó.

Fotografia 12: Brincando com seu companheiro fiel.

Fontes: Nathália Pataro, 2024.

Valendo-se dos registros imagéticos, destacamos as fortes impressões que as crianças Pataxó imprimiram em nossas vivências na aldeia. Através delas, na condição de interlocutores privilegiados, nos revelaram um conhecimento tradicional que, costumeiramente, são guardados e acionados pelos mais velhos. Além disso, foram através delas que ocorreram as excursões pela mata, as visitas aos parentes, aos cantos noturnos a beira da fogueira, as conversas sobre temas diversos, sempre de forma alegre e informal. Essa forma acolhedora pela qual as crianças nos recebem em seus ambientes, talvez não seja apenas um modo de acolhimento, mas também um forma de conhecer o outro. Compreendemos que é preciso descortinar, a partir desta afirmativa, o reconhecimento das habilidades destas crianças, sobretudo em formular uma explicação para a presença de um "estranho", "um outro" em seus espaços.

Fotografia 13: Mãe e filho observando as competições indígenas

Fontes: Nathália Pataro, 2024.

Fotografia 14: Mulheres Pataxó.

Fontes: Nathália Pataro, 2024.

Fotografia 15: Afetos entre primas.

Fontes: Nathália Pataro, 2024.

Fotografia 16: Relações de cuidado entre primas.

Fontes: Nathália Pataro, 2024.

Ao buscar uma nova forma de perceber os espaços indígenas, compactuamos com alguns autores sobre as potencialidades do uso das imagens como formas de narrativa de caráter etnográfico-antropológico (Novaes, 2012, 2014; Samain, 1995; Godolphin, 1995).

As imagens fotográficas e/ou fílmicas sempre foram utilizadas pela antropologia desde seus primeiros olhares depois dos primeiros contatos (Jordan, 1995). No entanto, o uso de imagens como forma de representação sempre foi marcado por enormes desafios, que desestabilizaram a pretensão de objetividade da antropologia. Os detratores do uso da imagem na antropologia balizaram seus argumentos nas insuficiências das imagens como forma alternativa do registro ou da escrita etnográfica. Argumentavam, sobretudo, que as imagens eram polissêmicas, ou seja, portadoras de vários sentidos. Não se tratava de ingenuidade em defender que a imagem não é a realidade, mas de se construir uma legitimidade discursiva a partir de imagens. Esteve, portanto, sempre em debate se a imagem por si só garantiria uma representação do real ou se ela seria sempre complementar à narrativa escrita ou verbal.

No entanto, uma das questões centrais que permeava as controvérsias sobre o uso ou apropriação das imagens como estratégias narrativas era que se deveria superar o recurso imagético como forma de simples documentação ou ilustração da linguagem escrita ou verbal.

Ao destacar as potencialidades das imagens, os "antropólogos da imagem" ou da antropologia visual têm enfatizado uma nova forma de escrita etnográfica e de fazer trabalho de campo, uma nova política e ética de fazer antropologia. Os usos da imagem possibilitariam uma pesquisa-escrita etnográfica engajada ou compromissada com os outros sujeitos da pesquisa e conhecimento. O olhar diferido e a antropologia compartilhada formariam uma prática e política da antropologia. Possibilitaria um "pacto etnográfico" como condição ética do discurso antropológico ao levar a sério os regimes de conhecimento dos sujeitos de pesquisa.

Nosso propósito, com as imagens das crianças durante a festa, visa oferecer ao pensamento o argumento de que as crianças, longe de simplesmente espelharem a comunidade a que pertencem, elas refletem acerca de sua própria comunidade e que não se deve desprezar a rica interlocução que as crianças, através de suas experiências, vivências e formulações, oportunizam.

Fotografia 17: Final de festa voltando para casa.

Fontes: Nathália Pataro, 2024.

Fotografia 18: Final de Festa.

Fontes: Nathália Pataro, 2024.

Referências bibliográficas

ASSIS, Luís Guilherme Resende. *A produção de instrumentos de mediação de conflitos socioambientais*: o caso da sobreposição entre o território tradicionalmente ocupado pelos Pataxós do Monte Pascoal e o Parque Nacional do Monte Pascoal. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, Brasília, 2004.

BOMFIM, Anari Braz. Patxohã, língua de guerreiro: um estudo sobre o processo de retomada da língua Pataxó. Salvador, UFBA, 2012.

CARVALHO, Maria Rosário G. de. *Os Pataxó de Barra Velha*: Seu Subsistema Econômico. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Programa de Pós-graduação em Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1977.

CODONHO, Camila. *Aprendendo entre pares*: a transmissão horizontal de saberes entre as crianças indígenas Galibi-Marworno. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – PPGAS/UFSC, Florianópolis, 2007.

GODOLPHIN, Nuno. "*A fotografia como recurso narrativo*: problemas sobre a apropriação da imagem enquanto recurso narrativo". Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 161-185, jul./set. 1995.

JORDAN, Pierre. "*Primeiros contatos, primeiros olhares*". In Cadernos de Antropologia e Imagem nº 1, Rio de Janeiro, UERJ, 1995.

LECZNIESKI, Lisiane. *Estranhos Laços: predação e cuidado entre os Kadiwéu*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – PPGAS/UFSC, Florianópolis, 2005.

MARCATO, Sônia de Almeida. *A repressão contra os Botocudos em Minas Gerais*. Boletim do Museu do Índio. Série Etno-História. N. 1. Brasília: FUNAI/Ministério do Interior. Maio, 1979.

MELATTI, Júlio Cezar. *Índios do Brasil*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

NOVAES, Sylvia Caiuby. "*A construção de imagem na pesquisa de campo em antropologia*". In: Iluminuras, Porto Alegre, v.13, n.31, p.11-29, jul./dez. 2012

NOVAES, Sylvia Caiuby. "*O silêncio eloquente das imagens fotográficas e sua importância na etnografia*", Cadernos de Arte e Antropologia [Online], Vol. 3, No 2 | 2014, posto online no dia 01 outubro 2014.

PATAXÓ, Kanatyo [et al.]. *O Povo Pataxó e suas histórias*. 6. ed. São Paulo: Global, 2002.

PATAXÓ, Apinaera; PATAXÓ, Txarú. *Território e Cultura*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2007.

PIRES, Flávia Ferreira. *Quem tem medo de mal-assombro?* Religião e infância no semi-árido nordestino. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional/UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

QUEIROZ, Carlos Caixeta. *Punição e etnicidade*: estudo de uma "Colônia Penal Indígena". 137f. Dissertação (Mestrado em Sociologia da Cultura). Departamento de Sociologia e Antropologia. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1999.

QUEIROZ, Carlos Caixeta; SOUZA, Fabiano J. A. *Depoimento sobre antropologia dos Gerais*: entre Pataxó, Krenak e Xakriabá. In. Organização: Candice VIDAL E SOUZA, Candice & ECKERT, Cornélia. 70 anos Reunião Brasileira de Antropologia (1953-2023). 2024.

SAMAIN, Etienne. "*As imagens não são bolas de sinuca*." In.: SAMAIN, Etienne (org.). Como pensam as imagens. Campinas: Ed. UNICAMP, 2012.

SAIMAIN, Etienne. "*Ver e dizer na tradição etnográfica*: Bronislaw Malinowski e a fotografia". Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 23-60, jul./set. 1995.

SANTOS, Adreano Pinheiro dos. O deslocamento dos Pataxó para Minas Gerais: formação da aldeia Imbiruçu, dentro da terra indígena Fazenda Guarani. TCC (Licenciatura em Formação Intercultural para educadores indígenas). FAE/UFMG,2020.

SOUZA, Fabiano J. A. *Os Pataxó em morros brutos e terras fanosas*: descortinando o movimento das puxadas de rama. 2015. 271 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2015.

SOUZA, Fabiano J. A. (2024). *Entre mundos esgotados, territórios encantados e seres outros-que-humanos*: abordando diferentes aprendizados com os Pataxó. Argumentos - Revista Do Departamento De Ciências Sociais Da Unimontes, 21(1), 61–80.

TORRETTA, Oscar. *Doenças e Saúde*: Duas Pesquisas Médico-Antropológicas Entre as Comunidades Pataxó e Maxacali de Minas Gerais. Dissertação. Departamento de Sociologia e Antropologia – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, Belo Horizonte, 1998.

As ruínas marcadas pelas placas de “Aluga-se”: um experimento artístico etnográfico nas ruas da Cidade Alta, Natal-RN

The ruins marked by "For Rent" signs: an ethnographic artistic experiment in the streets of Cidade Alta, Natal-RN.

João Vitor Holanda Martin
Universidade Federal do Rio Grande Norte -UFRN
Natal-RN, Brasil
vitor.martins.018@ufrn.edu.br
https://orcid.org/0009-0003-6288-9634

Recebido em: 17 de fevereiro de 2025
Aceito em: 04 de abril de 2025

Resumo

O presente trabalho trata-se de uma experiência etnográfica no centro da cidade de Natal relacionando a antropologia com a prática audiovisual. Entre o final de 2023 e início de 2024 produzi, como trabalho final da disciplina Seminário Especial de Antropologia IV um filme etnográfico com temática envolvendo a saída das lojas do centro histórico, problemática que atravessa a Cidade Alta atualmente. A partir desse trabalho busquei discutir essa questão para refletirmos essa região e pensarmos as placas de "Aluga-se" como a sinalização das ruínas do centro histórico de Natal. Ainda no presente artigo retomo algumas discussões sobre as imagens e sons como elementos da paisagem, e a utilização da Fotografia no fazer antropológico para reflexão e contribuição em nossos trabalhos etnográficos.
Palavras-chave: Antropologia Urban; Paisagem; Imagens; Experimento. Ruínas.

Abstract
The present work is an ethnographic experience in the center of the city of Natal relating anthropology with audiovisual practice. Between the end of 2023 and the beginning of 2024, I produced, as the final work of the Special Anthropology Seminar IV discipline, an ethnographic film with thematic involvement of the departure of stores from the historic center, a problem that currently permeates Cidade Alta. From this work, I sought to discuss this issue so that we could reflect on this region and think of the "For Rent" signs as signs of the ruins of the historic center of Natal. Still in this article, I return to some discussions about images and sounds as elements of the landscape, and the use of Photography in anthropological work for reflection and contribution to our ethnographic work.
Keywords: Urban Anthropology; Landscape; Images; Experiments; Ruins.

Introdução

Este trabalho trata-se de uma reflexão sobre o centro histórico de Natal-RN nas imediações do bairro da Cidade Alta, o primeiro a se formar na capital potiguar e o qual passou ao longo de sua história por uma série de transformações urbanas. O trabalho sobre as placas de "Aluga-se" surgiram de uma experiência em sala de aula com a profª Draª Giovanna Braga que chegou a UFRN como professora visitante, a mesma lecionou uma disciplina sobre Patrimônio e Memória onde fizemos uma série de discussões sobre as ruínas, memórias, prédios históricos e outras questões.

Na época já estava pesquisando sobre o centro histórico de Natal, os agentes culturais e as disputas e relações envolvendo grupos e artistas de produtores, fazedores de cultura e afins, mas ciente de outros problemas que atravessavam a Cidade Alta no período que cursei a disciplina (primeiro semestre de 2024) e agora, entre as problemáticas a diminuição da frota do transporte público, as reformas em vias principais do bairro como a Avenida Rio Branco e Rua João Pessoa, e o que irei discorrer neste artigo: o esvaziamento do comércio no bairro. Desse modo o fluxo de pessoas estava diminuindo na região e a paisagem se modificava, seja a partir das tais reformas da prefeitura, seja pelas placas de "Aluga-se" que se espalhavam a cada nova loja que se fechava. Diante deste cenário, cursando uma disciplina onde discutia questões que me remetiam ao centro histórico, senti que esta poderia ser uma oportunidade para explorar essas questões, não apenas isso, como utilizar as fotografias e vídeos como ferramentas antropológicas para observar, analisar e falar sobre uma localidade.

Nesse período eu já frequentava a Cidade Alta com maior constância, as caminhadas nesse período já eram uma metodologia de pesquisa para pensar a cidade. Atrelado às ideias de deambulações (Careri, 2017) e do Flâneur de Walter Benjamin (2009) já percorria o bairro como este caminhante observador que se atenta aos detalhes e elementos que a cidade apresentava. Como minha pesquisa se refere mais especificamente aos agentes culturais, minhas observações se davam a noite, momento que o comércio fechava, as pessoas retornavam de seus trabalhos, e os bares e botecos abriam para um novo público que chegava para se divertir no Beco da Lama[1] e

[1] Ponto tradicional de cultura na Cidade Alta, o Beco da Lama e adjacências tem diversos bares, botecos, onde ocorre samba, pagode, entre shows e eventos diversos.

adjacências, porém essa experiência sobre as lojas fechadas e as placas de Aluga-se se referiam ao dia, ao percorrer o centro observando a paisagem e como esta refletia sobre o imaginário popular.

Neste cenário de escassez, meu exercício também se dava no sentido de pensar as placas de Aluga-se enquanto as ruínas da Cidade Alta, ruínas essas lado a lado também de um cenário de atividade, de lojas, farmácias e um comércio que lá ainda permanecia, de freqüentadores que por lá ainda tinham suas atividades e também desses produtores e artistas que disputavam o bairro e continuavam a realizar seus eventos, projetos e atividades culturais. Meu trabalho referente ao centro histórico também exercia um movimento de enxergar a Cidade Alta por uma ótica da "vida" me contrapondo às percepções dessa localidade como um lugar que "morreu" ou está "morrendo" algo que está no imaginário popular.

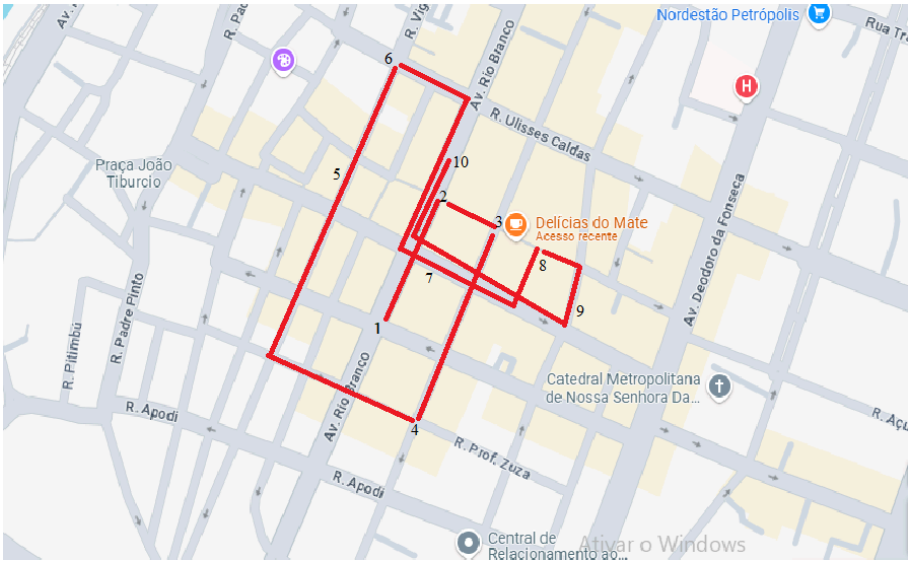
Por fim, meu caminhar e observar a Cidade Alta também se tratava de um exercício do uso das imagens no meu trabalho, registrar o cenário presente, dialogar com as imagens para discutir essa problemática. Para além dos registros fotográficos, me propus a fazer um filme, ou como também costumo chamar "experimento artístico etnográfico" sobre esse tema, então assim o fiz. Para a realização do filme "Aluga-se" como também para as fotografias, tive a ajuda da, também antropóloga, Ioanna Augusta, que me auxiliou a pensar roteiro, andar pela cidade, se dispôs a atuar e estar nas imagens como também nas reflexões e interlocuções que tivemos sobre essa atividade. A partir de agora pretendo discorrer sobre esse processo de produção do filme, os registros e as reflexões que podemos fazer sobre a Cidade Alta.

Paisagem, sons e as imagens do cotidiano da Cidade Alta

Utilizar as imagens no meu trabalho acadêmico era um desejo que eu já tinha comigo desde o início do meu trabalho na Antropologia, assim, quando pensei em fazer algo nesse sentido, me permiti experimentar formas e me despreocupar em relação a que tipo de equipamentos poderia usar, assim, resolvi fazer este tal filme com meu celular, captando imagens que achava interessante, posteriormente fazendo montagem, edição e minhas reflexões sobre o que estava montando ali, que narrativa queria desenvolver a partir do que encontrava no meu percurso, para entender o como das coisas e as maneiras como as imagens nos fazem pensar (Etienne, 2021).

Com a câmera em mãos, passamos a caminhar pelas ruas da Cidade Alta, no meio da tarde, sem um um percurso definido ou prédios específicos a fotografar, o fazer foi se construindo no decorrer desse processo, porém seguimos pelas seguinte ruas, não necessariamente nesta ordem: Avenida Rio Branco; Rua Princesa Isabel; para ir de uma rua a outra, estas que são paralelas, "cortamos caminho" por uma viela com pequenas lojas e camelôs; em seguida, Rua General. Osório, até retornar a Av. Rio Branco; Rua Vig. Bartolomeu; logo depois pela Rua ulisses Caldas até retornar a Rua João Pessoa, nesta rua também "cortamos" caminho até a Rua Coronel Cascudo ou como é costume falar, a "Rua do [Chá] Mate" e passamos pela rua Felipe Camarão para voltar à Rua João Pessoa, por fim terminamos novamente na Av. Rio Branco.

Figura 1: Mapa da Cidade Alta com percurso feito nas gravações e registros fotográficos de "Aluga-se".



Fonte: Google Maps com tracejado feito pelo autor.

Como é de se perceber, fizemos uma caminhada em círculos, passando duas ou três vezes em alguns trechos, indo e voltando, percorrendo por onde parecia ser interessante seguir. Fotografando e fazendo vídeos, nesses Ioanna Augusta aparecia passando pelas fachadas das lojas, cruzando as placas, atravessando ruas, interagindo, mesmo que indiretamente, com esta paisagem. Ao rever as imagens percebi também uma interação dos outros agentes que apareciam em meus registros, como também as problemáticas apontadas na introdução deste artigo, então para além das placas podemos enxergar tapumes, trechos de obras, o fluxo menor de pessoas e veículos, como se a velocidade do centro de Natal também tivesse reduzida, num

ritmo menos frenético. Propositalmente deixamos os sons originais ao longo do filme, motores, diálogos, o vento, e outros "ruídos", assim trazendo também a paisagem sonora da Cidade Alta.

Refletir antropologicamente sobre o Som e como este elemento nos traz possibilidade para observar e compreender contextos e lugares. Vedana (2018) nos aponta que uma reflexão etnográfica do som nos convoca a compreender melhor a escuta. Ainda para a autora esses sons complementam nossa percepção sobre um determinado lugar para então a partir da nossa percepção construirmos nossa narrativa sobre esse lugar. "Gravação, montagem e edição, nesse caso, não estão relacionadas a uma representação ou reprodução do real, mas a aproximações e transformações das dinâmicas das relações vividas (em campo) para outro meio (a narrativa, o documentário)" (VEDANA, 2018). Aqui não pretendo me aprofundar nessas reflexões, apenas destacar como elas foram importantes para pensar conceitualmente este meu trabalho de modo a trazer a paisagem visual (nas imagens) e a sonora (nos sons) e essa montagem como uma aproximação das dinâmicas do centro histórico de Natal.

Figura 2: Capa (temporária) do filme Aluga-se. Ao centro Ioanna Augusta.

Fonte: Acervo pessoal, outubro de 2024.

Figuras 3 e 4: Ioanna, na rua General Osório. Os prédios na imagem eram pequenos comércios, bares e lojas. Na segunda imagem meu reflexo na porta de vidro de um estabelecimento que era a Padaria "João Pessoa", atualmente localizada na mesma rua, em outro ponto

Fonte: Acervo Pessoal, outubro de 2024.

Em determinado momento do nosso trajeto passamos pela "Discol", loja tradicional de discos, camisas e outros adereços envolvendo música, onde periodicamente temos eventos culturais ocorrendo por lá. Ao rever as imagens desse momento tocava uma música nas caixas de som da loja, no momento da captação não me atentei o suficiente e após ver e ver o vídeo ouvia um trecho da música que me tocava onde era cantado "ai seu eu pudesse…". Me intriga até o momento dessa escrita não saber o nome dessa canção e intérprete pois ela surge na edição do filme como, primeiramente, o único momento que temos algo falado, e também como uma espécie de anseio sobre os anseios para a Cidade Alta, como quem a partir das memórias gostaria de trazer de volta algumas coisas, refazer algo que não deu certo ou reconfigurar os cenários daquelas ruas, assim no filme esse trecho se repete sucessivas vezes.

Por fim, o trajeto espontâneo e a edição de imagens de modo a fazer com que o filme parece não ter "início, meio ou fim" foi uma escolha estética-conceitual para representar essa Cidade Alta que também parece não ter início, meio ou fim. Historicamente o bairro sofreu diversas transformações de sua urbe, lojas que fecharam ao lado de espaços com décadas de atuação, uma quantidade menor de pessoas circulando pelas ruas do centro em detrimento de assíduos frequentadores do Beco da Lama nas quintas-feiras e sábados (dias de maior

movimento nas noites do centro). Uma problemática do comércio local a qual não temos respostas, em meio a tudo isso uma paisagem que também se transforma e carrega consigo as memórias daqueles que frequentaram ou continuam a vivenciar a Cidade Alta. Como aponta Etienne (2021) “a imagem nos oferece algo a pensar” [...] ela é por si só, “portadora de pensamento, isto é, veicula pensamentos” (ETIENNE, 2021). Desse modo, que as imagens do centro de Natal nos faça pensar sobre esse lugar e essa cidade.

Fotografias, acervo e reflexões sobre lojas fechadas

O exercício de produção e reflexão sobre as imagens vem se mostrado cada vez mais um rico campo para a Antropologia, as palavras e os textos nos apresentam questões e problemáticas, mas as fotografias nos permitem aprofundar nossas reflexões, nos mostram detalhes outros, e nos permitem interpretar e fabular sobre coisas, objetos, contextos e lugares. Como nos fala Ingold (2019) “A Antropologia não lhe diz o que você quer saber; ela abala os fundamentos daquilo que você pensava que já sabia”. (INGOLD, 2019, p. 60), assim acredito que ao estar em campo estamos predispostos a nos surpreender com o que o nosso campo pode nos dizer, as imagens surgem também com essa capacidade de abalo, de comoção e emoção nas representações visuais construídas por nós, Para Coradini “As imagens podem manifestar-se através de sombras, sonhos, memórias, estátuas, edifícios; Podem ser algo que nunca existiu ou que existiu e não existe mais; Sua característica é despertar diversos sentidos na mente” (CORADINI, 1999). Assim, no contexto da Cidade Alta as lojas fechadas apontam objetivamente um novo espaço disponível para locação, mas também nos conta que algo existiu ali, vivências, memórias, o cotidiano, e em último caso as placas de “Aluga-se” sinalizam as ruínas de um bairro que continuar a se modificar.

Figuras 5 e 6: Prédio localizado na Rua Princesa Isabel e o segundo, antiga loja C&A na Av. Rio Branco

Fonte: Acervo Pessoal, outubro de 2024.

Figuras 7, 8 e 9: Frequentadores como parte do cenário. As placas em meio a paisagem da Cidade Alta.

Fonte: Acervo Pessoal, outubro de 2024.

Figuras 10 e 11: Prédios da Av. Rio Branco.

Fonte: Acervo Pessoal, outubro de 2024.

O presente trabalho se dá no sentido de pensar as imagens, paisagens visuais e sonoras como também discutir a problemática do esvaziamento do comércio na região central de Natal. Em diálogo com autores como Etienne (2021), Vedana (2018), Ingold (2019) e Coradini (1999), assim como fazendo reflexões sobre o caminhar como ferramenta de pesquisa e observação a partir de Careri (2017) e Benjamin (2009), autores contemporâneos que muito tem contribuído para o fazer antropológico.

Atrelado às discussões acadêmicas, esta produção também se refere ao fazer etnográfico junto a produção artística, fotográfica, utilizando elementos do audiovisual para realizar uma produção de caráter antropológico que contribui nas discussões sobre cidade e contextos urbanos. Para Ingold "Como a arte, a antropologia não precisa se comprometer apenas com a descrição e a análise das coisas como elas são. Ela também pode ser experimental e aberta à especulação" (INGOLD, 2019). Então, quando me referi no início deste artigo a este filme como um "experimento artístico etnográfico", se deu no sentido de atrelar esses campos, de forma a refletir sobre outras formas de fazer antropologia. Pensar a Cidade Alta a partir das placas de Aluga-se é propor uma discussão sobre o contexto do bairro que está evidenciado na paisagem das ruas e avenidas, no cotidiano e na forma como os frequentadores interagem e interpretam esse local desse modo.

Considerações finais

A cidade é um campo de relações, de criação de identidades onde se dão uma série de processos que compõe o cotidiano das pessoas que vivem neste lugar, nesse contexto podemos pensar os centros históricos como lugares onde nascem as cidades a partir dos primeiros bairros, comércios e habitações, são também nessas localidades onde geralmente é conservada parte da arquitetura de séculos passados, e com isso a ideia de conservação da "história" das cidades.

Ao longo dos últimos anos a Cidade Alta vem passando por um processo de esvaziamento, onde lojas do varejo de pequeno, médio e grande porte cada vez mais estão saindo do centro da cidade. Outro ponto que afeta o centro histórico é a redução da frota e retirada de linhas de ônibus, por parte da Prefeitura. Ação iniciada durante o período da pandemia de Covid-19, e que perdura até hoje, mesmo com ações judiciais que exigem o

retorno das linhas[2] nada foi feito e Natal continua a enfrentar um problema sério de mobilidade urbana, mesmo tendo, em 2025, umas das passagens de ônibus mais caras do Nordeste[3]. Atualmente, outra problemática que afeta o centro são as reformas estruturais que bloqueiam ruas, trajetos e que modificam mais uma vez a paisagem da Cidade Alta.

Nesse contexto, as placas de "Aluga-se" passaram a tomar de conta de inúmeros pontos de comércios na região, assim o fluxo de pessoas é cada vez menor, e seja para quem trabalha ou para quem vai esporadicamente para fazer compras ou se divertir no bares e boates que ainda se mantém na Cidade Alta, o sentimento que se perpetua é a saudade de um outro tempo onde havia mais "vida" no local. A realização de um filme e de fotografias sobre a Cidade Alta e essas questões se dão no sentido de contribuir sobre as discussões na Antropologia Urbana, Imagens, Sons no contexto do centro histórico de Natal.

Quanto ao filme[4], atualmente está salvo em meu acervo pessoal, também disponível no Youtube como "vídeo não listado". Este trabalho mesmo sendo realizado entre 2023 e 2024, ainda continua guardo, com algumas oportunidades onde apresentei, discuti e mostrei essa produção, assim, pretendo reverberar "Aluga-se" em outros espaços, para além da academia.

[2] Ver mais em: https://nataliabonavides.com.br/justica-decide-pela-11a-vez-favoravelmente-a-acao-da-deputada-natalia-bonavides-e-exige-retorno-das-linhas-de-onibus-em-natal/
[3] Ver mais em: https://agorarn.com.br/ultimas/natal-tarifas-de-onibus-mais-caras-nordeste/
[4] Para assistir "Aluga-se": https://youtu.be/Ej-OqCwKxRE?si=upoWwgG5pfvLuUBF

Referências

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Willi Bolle e Olgária Matos (orgs.). Belo Horizonte/São Paulo, Editora da UFMG/Imprensa Oficial, 2007.

_____. *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas, vol. 1, São Paulo, Brasiliense, 1985.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: O caminhar como prática estética*. São Paulo, Editora G. Gili, 2013.

_____. *Caminhar e parar*. São Paulo, Gustavo Gili, 2017.

CORADINI, Lisabete. Memorias del futuro : imagenes y discurso de la ciudad latinoamericana. Cidade do México: Universidad Autónoma del México, 1999. 225 p. Disponível em: https://ru.dgb.unam.mx/handle/20.500.14330/TES01000273982. Acesso em: 17 jun. 2024.

INGOLD, Tim. Antropologia: Para que serve/Tim Ingold; tradução de Beatriz Silveira Castro Filgueiras. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2019. – (Coleção Antropologia).

SAMAIN, Etienne. "As imagens não são bolas de sinuca". In: Como pensam as imagens. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

VEDANA, Viviane. Escutar no som: gravação e edição de etnografias sonoras a partir de um paradigma ecológico. Ilha, v. 20, n. 1, p. 117-144, jun. 2018. Disponível em:<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175 8034.2018v20n1p117/37472>.

A Lei 11.645/2008 e a alimentação dos povos indígenas que vivem nos biomas brasileiros

The Law 11.645/2008 and the feeding of indigenous peoples living in Brazilian biomes

Paula Grazielle Viana Dos Reis[1]
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG
Belo Horizonte, Brasil
paulagrazielle@ufmg.br
https://orcid.org/0000-0002-5251-034X

Recebido em: 15 de fevereiro de 2025
Aceito em: 04 de abril de 2025

[1] Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais (professora de educação básica de sociologia para o ensino médio), egressa do Programa de Pós-graduação em Antropologia (curso de doutorado em antropologia social) da Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. Link: https://orcid.org/0000-0002-5251-034X e-mail: paulagrazielle@ufmg.br

Resumo:
O relato de campo versa sobre a articulação entre pesquisa e ensino como uma possível abordagem da cultura e história indígena durante a prática docente no âmbito da educação profissional. Um dos resultados foi a organização de uma *Mostra fotográfica* "*A alimentação dos povos indígenas que vivem na Caatinga, Cerrado e Mata Atlântica"* (2022) a partir das atividades realizadas pelos estudantes de curadoria de fotos presentes em acervos e coleções etnográficas e ensaios fotográficos entre os povos indígenas.
Palavras-chave: Fotos; Povos indígenas; Educação patrimonial.

Abstract:
The field report deals with the articulation between research and teaching as a possible approach to indigenous culture and history during teaching practice in the context of professional education. One of the results was the organization of a photographic exhibition *"The food of indigenous peoples living in the Caatinga, Cerrado and Atlantic Forest"* (2022) based on the activities carried out by the students of photo curatorship present in ethnographic collections and collections and photographic essays among indigenous peoples.
Keywords: Photos; Indigenous peoples; Heritage Education.

Durante a minha atuação como antropóloga e professora visitante (EBTT - educação básica, técnica e tecnológica) foi possível fazer algumas conexões entre ensino e pesquisa e um dos resultados foi a produção de um recurso educativo digital (Reis, 2023) e a organização de uma mostra fotográfica *"A alimentação dos povos indígenas que vivem na Caatinga, Cerrado e Mata Atlântica"*[2]. Tais produções artística e bibliográfica buscam destacar algumas histórias, temas e cenários socioculturais tornados eclipsados (Coelho de Souza, 2010; Chuva, 2012) nos currículos escolares e acadêmicos, a saber, a história indígena e a cultura dos povos indígenas, sobretudo, numa região de intensa urbanização em Minas Gerais.

Figura 1: Legenda da foto elaborada pelo CEDEFES: Povo Krenak, 1989. Local: Resplendor, MG, Brasil. Frente ao Posto Indígena - Estação Krenak. Detalhe do trem da estrada de ferro Vitória-Minas. Descrição: 1 foto; colorida; 10 cm x 15cm em papel fotográfico Resolução: 300dpi. Cód. da foto no arquivo físico do Cedefes: IN34.11.

Fonte: Geralda Chaves Soares/ Centro de Documentação Eloy Ferreira da Silva - Cedefes, 1989.

[2] A mostra fotográfica presencial ocorreu durante a XV Semana Ciência e Tecnologia – 2022 do Campus Ouro Preto do IFMG e disponível no formato virtual em: https://padlet.com/dipeouropreto/a-alimenta-o-dos-povos-ind-genas-que-vivem-na-caatinga-cerra-ymoxrf6r8y2jguit

Os olhares, meus e de alguns estudantes, voltaram-se para a antiga capital mineira, a cidade de Ouro Preto, reconhecida como patrimônio mundial da humanidade, que pode ser caracterizada pela presença do bioma Cerrado e Mata Atlântica e pertencente à bacia hidrográfica do Rio São Francisco e do Rio Doce, ambos os rios também compõem a região da Reserva da Biosfera da Serra do Espinhaço reconhecida pela Unesco. A cidade de Ouro Preto está situada na zona minero-metalúrgica (quadrilátero ferrífero) e pode ser descrita como uma cidade turística, que preserva em sua arquitetura, casas, prédios e igrejas barrocas do processo histórico de urbanização desde o século XVII e XVIII por conta do ciclo econômico do Ouro durante o Brasil Colônia. Conforme as novas classificações geográficas propostas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2017), a cidade de Ouro Preto faz parte da região imediata de Santa Bárbara-Ouro Preto composta de seis municípios, que por sua vez compõem a Região Geográfica Intermediária de Belo Horizonte. Para entender a complexidade da Região Intermediária de Belo Horizonte, composta de cinco regiões imediatas totalizando um total de setenta e quatro municípios, também é importante considerar os aspectos hidrográficos, climáticos, de relevo e vegetação, bem como a sociodiversidade e a organização socioeconômica em uma perspectiva histórica e geológica.

Figura 2: Legenda elaborada pelo CEDEFES: Povo Maxacali - Pataxó, Área Pataxó. Data: 1991 Local: Fazenda Guarani, Carmésia, MG, Brasil Autor: Centro de Documentação Eloy Ferreira da Silva - Cedefes. Descrição: 1 foto colorida; 10cm x 15cm em papel fotográfico. Resolução: 300dpi. Cód. da foto no arquivo físico do Cedefes: IN49.1.

Fonte: Sem menção do fotógrafo/ Centro de Documentação Eloy Ferreira da Silva - Cedefes, 1991.

Em Ouro Preto, pouco a pouco a pesquisa foi se desenrolando a partir do plano de trabalho *"A culinária dos povos indígenas em Minas Gerais"* vinculado ao projeto de pesquisa *Comunidades, indivíduos e patrimônios na zona minero-metalúrgica de Ouro Preto e região: possibilidades de um programa de ensino para as Humanidades e as Ciências Sociais Aplicadas do IFMG-Ouro Preto nos arranjos sociais e culturais locais (2021-2023),* sem financiamento das agências de fomento à pesquisa[3]. Mas também, durante os planejamentos e as aulas lecionadas dos componentes curriculares da área das Humanidades e das Ciências Sociais Aplicadas para diferentes cursos regulares da educação profissional, o que culminou na elaboração de um projeto de ensino experimental "*A alimentação entre os povos indígenas que vivem na zona minero-metalúrgica de Ouro Preto e região"*. O período desta pesquisa, vinculada a área do conhecimento da antropologia e registrada pela diretoria de pesquisa, pós-graduação e inovação do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Minas Gerais (IFMG), totalizaram vinte e sete meses, sendo que tais ações foram descritas em um relatório técnico parcial e final (Reis, 2024).

Durante a primavera do dia 22 de setembro de 2022, fui à exposição presente no Museu da Inconfidência Mineira[4] e pude fazer fotografias com o meu smartphone (cinco fotos digitais), que dão destaque aos artefatos que estão dispostos no início da exposição de longa duração, a saber, os documentos materiais (Ribeiro; Velthem, 1992) dos povos indígenas que vivem ou viveram na região atualmente compreendida e denominada Minas Gerais. Se tais documentos, a saber, flechas, instrumentos líticos, um pote de cerâmica, compõem a exposição de longa duração do Museu, é notório a sua presença minoritária quando comparados com a extensa disposição de variados objetos e bens reveladores de um certo tempo e espaço da história colonial. As imagens sacras, móveis e indumentárias, nos indicam uma perspectiva acerca da história colonial. A fotografia que fiz deste conjunto de bens foi, apenas, de um espartilho. Uma peça de uso das mulheres, certamente, em sua maioria, por mulheres brancas portuguesas ou descendentes, que viveram em Vila Rica. A respeito da pequena quantidade de artefatos do patrimônio cultural, mesmo que expostos pelo Museu ainda nos dizem de perspectivas históricas soterradas e esquecidas referente aos povos indígenas, uma vez que os curadores da exposição nos fornecem apenas a seguinte apresentação a tais bens:

> Das Origens
> Sob dominação política e econômica das mais rigorosas, a Colônia daria sinais da sua capacidade de desenvolvimento, com ênfase na região das Minas, o centro vital de maior importância. A partir das origens indígenas, Vila Rica veria a sua evolução social se fazer com desenvoltura suficiente para, já na metade do século XVIII, ter

[3] Tal projeto foi aprovado pela Pró-reitoria de Pesquisa, Inovação e Pós-graduação e devidamente cadastrado na grande área de conhecimento das ciências humanas e área do conhecimento da antropologia a partir da inscrição que fiz desse projeto ao Edital nº 39 2022 - Processo de seleção em fluxo contínuo de projetos de pesquisa sem financiamento do IFMG Campus Ouro Preto via SUAP.

[4] Algumas informações sobre as exposições de curta e longa duração podem ser obtidas pelo site do Museu da Inconfidência Mineira disponível em: https://museudainconfidencia.museus.gov.br

> condições de apresentar, em certos setores, resultados comparativamente iguais ou até superiores aos da capital do Reino.
> No momento em que a malha urbana, contando com a operosidade do governador Gomes Freire de Andrade, Conde de Bobadela, ganhava o contorno de sua conformação definitiva, eram edificados igrejas, prédios, pontes e chafarizes. Aqui se encontravam em atividade expressivos criadores que trabalhavam nas letras, na música, na construção civil, na escultura, na talha, na pintura e na arte da prata. Entre eles se sobressaíram Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, Manuel da Costa Ataíde, grupo que contou com o reforço de portugueses que, numa relação de mestre e discípulo contribuíram para o aperfeiçoamento dos talentos nativos (Museu da Inconfidência Mineira, 2022).

Especificamente, pude fotografar tais bens em quatro fotos digitais e um olhar mais detido sobre cada um destes bens, no caso, as flechas, o pote de cerâmica, o machado de pedra e demais instrumentos líticos, fizeram emergir algumas perguntas: tais bens fazem parte de alguma coleção etnográfica? Tais artefatos foram retirados de algum sítio arqueológico? Qual é a história de catalogação de tais objetos? Quem fez? Quando? Onde? Como? Em outros termos, como sensibilizar os/as adolescentes, os/as jovens e os/as adultos acerca dos cuidados com a preservação de tais objetos? Como reconhecer o patrimônio cultural? Como promover a educação patrimonial sem o estabelecimento de conexões com os potenciais cidadãos, foco das políticas culturais de reconhecimento dos povos indígenas e tradicionais e da preservação do patrimônio cultural?

Figura 3: Legenda elaborada pelo CEDEFES: Povo Krenak no Parque estadual do rio Doce. Data: [?] Local: Marliéria, Minas Gerais, Brasil (Parque Estadual do Rio Doce). Descrição: 1 foto; colorida; 10 cm x 15cm em papel fotográfico Resolução: 300dpi. Cód. da foto no arquivo físico do Cedefes: IN103.1.

Fonte: Sem menção do fotógrafo. Centro de Documentação Eloy Ferreira da Silva - Cedefes, sem data.

Sendo assim, de forma ampla, a pesquisa foi sendo articulada com o ensino, pois tais articulações estão em consonância com as diretrizes presentes: na Lei Federal 11.645 de 2008, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional a inclusão no currículo oficial da rede de ensino da educação básica a obrigatoriedade da temática da "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena"[5]; e com o Plano Nacional de Educação (2014-2024), que diz sobre a indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão. Neste sentido, tais articulações de pesquisa e ensino contribuíram para a realização de um projeto de ensino experimental, que culminaram numa mostra fotográfica e na elaboração de um recurso educativo digital (Reis, 2023). No intuito de promover a sensibilização dos estudantes a partir do incentivo à percepção ambiental e contribuir para o estabelecimento de relações antirracistas (Lévi-Strauss, 2017), ao garantir a educação patrimonial. Por isto, o que nos diz Ailton Krenak (2020) é tão enriquecedor para o nosso pensamento.

> Ainda há ilhas no planeta que se lembram o que estão fazendo aqui. Estão protegidas por essa memória de outras perspectivas de mundo. Essa gente é a

[5] Uma vez que, a Lei 11.645/2008 alterou a Lei 10.639/2003.

> cura para a febre do planeta, e acredito que podem nos contagiar positivamente com uma percepção diferente da vida (Krenak, 2020, p. 73).

Tais atividades avaliativas elaboradas a partir do projeto de ensino experimental foram feitas pelos jovens e adultos, estudantes matriculados nos diversos cursos regulares da educação profissional. As turmas fizeram o mapeamento dos povos indígenas, bem como as Terras Indígenas em que vivem. Alguns estudantes traçaram cartografias sociais com alguns artistas, professores e lideranças indígenas, que vivem em Ouro Preto (M.G.) e Porto Seguro (BA), o que resultou em três ensaios fotográficos[6].

Durante a décima nona Semana Nacional de Ciência e Tecnologia - SNCT, que foi instituída pelo presidente Luís Inácio Lula da Silva, via Decreto Presidencial de 9 de junho de 2004, o tema versou sobre o *"Bicentenário da Independência: 200 anos de ciência, tecnologia e inovação no Brasil"* e nós organizamos a Mostra Fotográfica *"A alimentação dos povos indígenas que vivem na Caatinga, Cerrado e Mata Atlântica"*. A *Mostra* compôs a programação da XV Semana de Ciência e Tecnologia e foi instalada nas paredes do Restaurante do Campus Ouro Preto do IFMG. Esta atividade artística de *Mostra Fotográfica* contou com a co-organização das discentes dos cursos regulares e bolsistas de monitoria e voluntárias de iniciação científica. Durante a *Mostra* o público do evento e as demais pessoas da comunidade do IFMG puderam ver vinte e três fotos impressas em papel fotográfico, cor colorida e tamanho 15 x 20 cm e um pôster de iniciação científica. As fotos foram selecionadas a partir dos três ensaios fotográficos e das oitenta e três curadorias de fotos feitos pelos estudantes durante o estudo de acervos e coleções etnográficas dos povos indígenas, presentes em sua maioria no ciberespaço. Assim, no campo educacional foram postos em circulação as fotos, que demonstram os *lugares*, segundo o conceito elaborado por Tim Ingold (2005), isto quer dizer, as histórias dos indígenas, que vivem na região da Reserva da Biosfera da Serra do Espinhaço e nos biomas brasileiros.

Por sua vez, o recurso educacional digital *A alimentação dos povos indígenas que vivem nos biomas brasileiros* (Reis, 2023a), que está disponível no site do Núcleo de tecnologia e educação à distância (IFMG) pode ser usado no ensino de sociologia para o ensino médio e também no escopo dos demais componentes curriculares obrigatórios, em especial, no âmbito das disciplinas vinculadas ao colegiado das humanidades (conforme a Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior (Capes) do Ministério da Educação), que são ministradas para os cursos regulares da educação profissional, da educação básica e superior. Como também para as diversas modalidades de ensino, em especial, para a Educação de Jovens e Adultos. Este recurso educativo digital dialoga com preceitos propostos no escopo das áreas do conhecimento da antropologia/arqueologia, das artes e transversalmente com a educação ambiental e patrimonial. Pois, pretende contribuir com os educandos para aquisição de habilidades

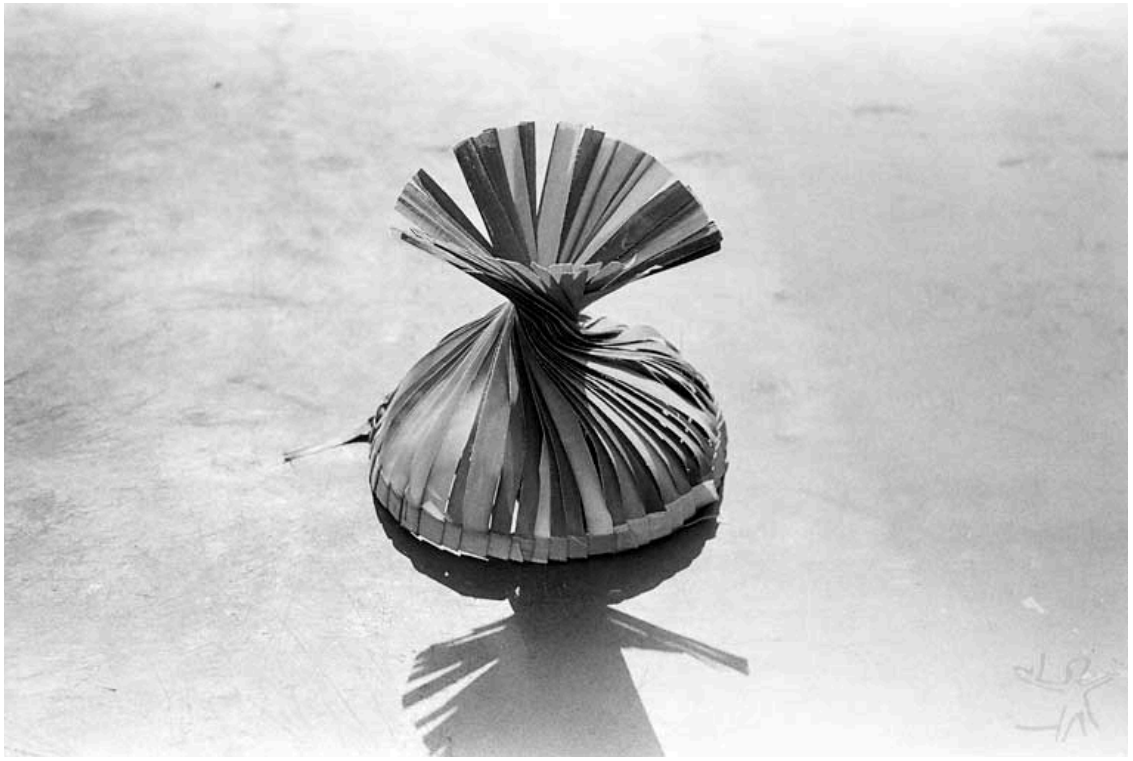
[6] Os três ensaios fotográficos estão disponíveis neste website organizado pela DPIPG do IFMG – Campus Ouro Preto: https://padlet.com/dipeouropreto/a-alimenta-o-dos-povos-ind-genas-que-vivem-na-caatinga-cerra-ymoxrf6r8y2jguit

relacionadas à leitura de imagens, à percepção ambiental, o reconhecimento e a promoção de direitos. Com isso, almeja-se que essas práticas inovadoras de ensino proporcionem uma educação antirracista, uma educação para as relações étnico-raciais respeitosas, igualitárias e cidadãs.

Para a realização de metodologias e práticas colaborativas no campo do ensino numa perspectiva da antropologia compartilhada e da educação patrimonial e ambiental o que faz-se necessário cada vez mais é uma maior articulação do ensino com a pesquisa e a extensão. Uma vez que, a história da política brasileira de preservação do patrimônio cultural colide algumas vezes com os desafios e crimes ambientais postos no que recém estamos denominando como Antropoceno (Latour, 2014; Haraway, 2017).

Desta maneira, foi através da fotografia e das fotos que foi possível executar o projeto de ensino experimental nos anos letivos 2021 e 2022 entre os estudantes da educação profissional e durante a pandemia do vírus da Covid-19, para que pudessem conhecer a sociodiversidade presente na zona minero-metalúrgica de Ouro Preto, que faz parte a Reserva da Biosfera da Serra do Espinhaço e demais biomas que compõem Minas Gerais. As imagens técnicas e de arquivo mostram as potencialidades para uma transição ecológica.

Figura 4: Chapéu de palha ritual ("capacete"), feito de fibras de buriti, usado pelo jovem que entra no ritual do "menino do rancho".



Fonte: José Maurício Arruti/ Instituto Socioambiental, 1998.

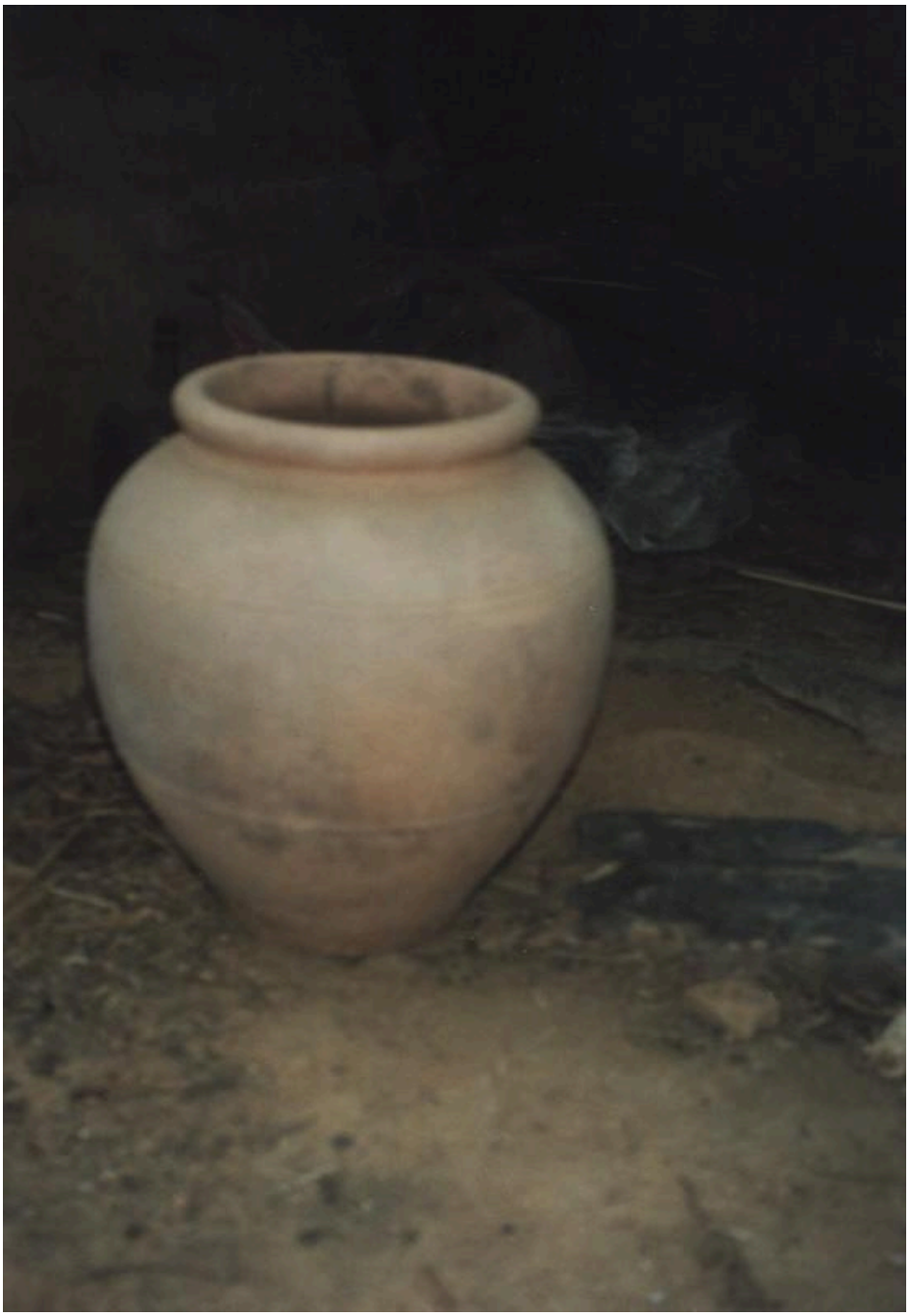
Para isto, as perspectivas da antropologia visual, da antropologia da imagem e do som e da educação patrimonial e ambiental foram fundamentais tanto para a pesquisa quanto para o projeto de ensino experimental. Pois, permitiram não só o mapeamento

com a visagem de fotos dos ameríndios presentes no ciberespaço. Mas também, por um lado, com a confecção feitas por nós de curadorias de fotos, que demonstraram a alimentação entre muitos povos indígenas, em especial, os povos Aranã, Araxá, Borum Kren, Guarani, Kapinawá, Karajá, Kariri-Xocó, Kaxixó, Kiriri, Krenak, Maxacali, Mokurin, Pankararu, Pataxó, Pataxó Kã-Hã-Hãe, Puri, Tupinambá de Olivença, Tuxá, Xacriabá, Xucuru-Kariri, que vivem no Nordeste[7]. Por outro lado, com o estabelecimento de cartografias sociais, em especial, com os indígenas da etnia Pataxó e Borum-Kren. Isto é, a partir do estabelecimento de conexões com o audiovisual, especificamente, com a realização de fotografias digitais. Mesmo que as fotos demonstrem, apenas, fragmentos (Edwards, 2016) é possível pesquisar os *lugares*, no sentido dado por Tim Ingold (2005), a saber, as histórias dessas pessoas por meio da fotografia, das imagens técnicas e de arquivo e do Cinema.

Dentre todas as pesquisas feitas pelos estudantes, que resultaram em curadorias de fotos ou ensaios fotográficos, é notório destacar que a maioria dos estudantes optaram em realizar esta iniciação à pesquisa social com uso de imagens a partir da organização de uma curadoria de fotos. Ou seja, a partir de uma imersão em acervos e coleções etnográficas presentes no ciberespaço, onde puderam selecionar algumas fotos digitais presentes em diferentes websites vinculados à Museus, Organizações não-governamentais, universidades e aos coletivos e perfis das redes sociais dos indígenas para a organização de suas pesquisas em curadorias de fotos.

[7] Em uma entrevista *"Etnologia Transversa: uma primeira conversa com Maria Rosário de Carvalho, Ugo Maia Andrade e Florêncio A. Vaz Filho"* (Bort Junior; Rayis Lovo; Borges Henrique, 2021) dada pelos etnólogos brasileiros para a Maloca – Revista de estudos indígenas, é possível acompanhar através dos diálogos transcritos algo sobre a classificação desta região pela etnologia indígena ao longo da história da antropologia brasileira, sendo que isto não coincide com a região administrativa do estado brasileiro.

Figura 5: Legenda elaborada pelo CEDEFES: Área Caxixó.. Acervo fotográfico do Centro de Documentação Eloy Ferreira da Silva – Cedefes.



Fonte: Vanessa Caldeira/ Centro de Documentação Eloy Ferreira da Silva - Cedefes, 2003.

Mesmo minoritários, alguns estudantes realizaram ensaios fotográficos. Quatro estudantes do curso superior de gastronomia, que se matricularam na disciplina de ética durante o segundo semestre de do ano letivo de 2021, realizaram dois ensaios fotográficos com a liderança indígena Cacique Danilo Borum-Kren, historiador pela UFOP: (i) *Ensaio fotográfico: Mostra de experiências relacionadas ao Movimento de Ressurgência do povo indígena Borum-Kren* por Ariadne Cocota e Igor Soyer e (ii) *Ensaio fotográfico: alimentação entre os povos indígenas* por Stephânia da Consolação

Silva Nogueira e Tânia Márcia Sacramento Melo[8]. Um outro ensaio fotográfico foi feito entre o povo indígena Pataxó, que vive na aldeia Jaqueira, Porto Seguro, Bahia, intitulado *Ensaio fotográfico: Pataxó da Jaqueira* por Guilherme Teixeira de Oliveira.

Figura 6: Legenda elaborada pelo CEDEFES: Povo Krenak no Parque estadual do rio Doce. Data: [?] Local: Marliéria, Minas Gerais, Brasil (Parque Estadual do Rio Doce) Descrição: 1 foto; colorida; 10 cmx 15cm em papel fotográfico Resolução: 300dpi. Cód. da foto no arquivo físico do Cedefes: IN103.3

Fonte: Centro de Documentação Eloy Ferreira da Silva - Cedefes, sem data.

A execução deste projeto de ensino experimental articulado com a pesquisa envolveu em torno de 300 estudantes e demandou o uso de certas tecnologias: internet e computadores do laboratório de informática do campus do IFMG. Tal levantamento descritivo do corpo discente do Campus Ouro Preto do IFMG, que se envolveu com esse projeto foi descrito no relatório técnico final da pesquisa (Reis, 2024).

[8] A discente do curso superior de Gastronomia do Campus Ouro Preto – IFMG, Tânia Márcia Sacramento Melo (2023), realizou uma pesquisa de iniciação científica "A fotografia como elemento de registro de saberes e fazeres: alimentação de povos indígenas da região de Ouro Preto", sob minha orientação.

Referências

BORT JUNIOR, João Roberto; RAYIS LOVO, Arianne; BORGES HENRIQUE, Fernanda. Etnologia Transversa: uma primeira conversa com Maria Rosário de Carvalho, Ugo Maia Andrade e Florêncio A. Vaz Filho. *Maloca: Revista de Estudos Indígenas*, Campinas, v. 4, n. 00, p. 01-40, 2021. Disponível em: https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/maloca/article/view/15959 Acesso em: 13 mar. 2025.

BRASIL. Lei nº 11.645, 2008. Altera a Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Brasília, 2008.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
CEDEFES - CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO ELOY FERREIRA DA SILVA. Acervo fotográfico. Povos Indígenas. Disponível em: https://www.cedefes.org.br/povos-indigenas/ Acesso em: 13 mar. 2025.

CEDEFES - CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO ELOY FERREIRA DA SILVA. *Povos Indígenas em Minas Gerais. Quem são? Aspectos gerais*. Disponível em: https://www.cedefes.org.br/povos-indigenas-destaque/ Acesso em: 13 mar. 2025.

CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n. 34, p. 147-164, 2012.

COELHO DE SOUZA, Marcela S. A cultura invisível: conhecimento indígena e patrimônio imaterial. *Anuário Antropológico*, Brasília, v. 35, n. 1, p. 179-210, 2010. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/7035 Acesso em: 13 mar. 2025.

EDWARDS, Elizabeth. Rastreando a fotografia. In: BARBOSA, Andrea [et al.] (orgs). *A experiência da imagem etnográfica*. São Paulo: Terceiro Nome/Fapesp. p. 153-190. 2016.

HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. In VALE, G.; TORRES, J.; ITALIANO, C. (Org.). *21° Festival do filme documentário e etnográfico/ Fórum de Antropologia e Cinema – ForumdocBH 2017*. Belo Horizonte: Catálogo. Associação Filmes de Quintal/ Imprensa Universitária da UFMG, p.132-139. 2017.

INGOLD, Tim. 2005. Jornada ao longo de um caminho de vida – mapas, descobridor caminho e navegação. *Revista Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 76-110, jul. 2005.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Divisão regional do Brasil em regiões geográficas imediatas e regiões geográficas intermediárias.* 2017. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2100600 Acesso: 13 mar. 2025.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. *Pankararu.* PIB-ISA. Disponível em: https://img.socioambiental.org/d/226163-1/pankararu_8.jpg Acesso em: 13 mar. 2025.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil.* São Paulo: Companhia das Letras. 2020.

LATOUR, Bruno. Para distinguir amigos e inimigos no tempo do Antropoceno. *Revista de Antropologia USP*, São Paulo, v. 57, n.1, p. 11-31, 2014. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/87702. Acesso em: 13 mar. 2025.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural dois*. São Paulo, Editora Ubu: 2017.

RESERVA DA BIOSFERA DA SERRA DO ESPINHAÇO. Disponível em: https://reservasdabiosfera.org.br/reserva/rb-serra-do-espinhaco/ Acesso em: 13 mar. 2025.

REIS, Paula Grazielle Viana dos. *A alimentação dos povos indígenas que vivem nos biomas brasileiros*. IFMG, NUTED, Recurso eletrônico [apostila], 2023. Disponível em: https://ead.ouropreto.ifmg.edu.br/tutoriais-e-dicas/#etec Acesso: 13 mar. 2025.

REIS, Paula Grazielle Viana dos. *Comunidades, indivíduos e patrimônios na zona minero-metalúrgica de Ouro Preto e região: possibilidades de um programa de ensino para as Humanidades e as Ciências Sociais Aplicadas do IFMG-Ouro Preto nos arranjos sociais e culturais locais (2021-2023)*. Relatório de pesquisa final (Antropologia) – Diretoria de Pesquisa, Inovação e Pós-graduação do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Minas Gerais, Ouro Preto, 2024.

RIBEIRO, Berta & VELTHEM, Lucia. Coleções Etnográficas: documentos materiais para história indígenas e a etnologia. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. (org.). *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras/Fapesp/SMC, 1992. p. 103-112.

Racismo, colonialismo e Festas Populares no Brasil

Racism, Colonialism and Popular Festivals in Brazil

Ingrid Vale
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Natal/RN
ingridvalesh1@gmail.com
https://orcid.org/0009-0008-8024-3067

Recebido em: 05 de fevereiro de 2025
Aceito em: 04 de abril de 2025

Resumo
O livro Festas Populares no Brasil oferece uma interpretação interdisciplinar da cultura brasileira, unindo texto e imagem para construir uma análise sensorial e profunda sobre as celebrações populares do país. As fotografias não se limitam a ilustrar o conteúdo escrito; ao contrário, integram o discurso, capturando a riqueza, o movimento e a diversidade das manifestações culturais brasileiras. Por meio dessa interação entre palavra e imagem, a obra proporciona uma imersão visual e analítica, permitindo ao leitor compreender não apenas a vitalidade e o significado dessas festividades na formação da identidade brasileira, mas também o profundo debate sobre racismo e colonialismo apresentado por Lélia Gonzalez.
Palavras-chave: Lélia Gonzalez; Racismo; Festas Populares no Brasil.

Abstract
The book Festas Populares no Brasil offers an interdisciplinary interpretation of Brazilian culture, combining text and imagery to construct a sensory and in-depth analysis of the country's popular celebrations. The photographs do not merely illustrate the written content; rather, they integrate into the discourse, capturing the richness, movement, and diversity of Brazilian cultural manifestations. Through this interplay between word and image, the work provides a visual and analytical immersion, allowing the reader to grasp not only the vitality and significance of these festivities in shaping Brazilian identity but also the profound debate on racism and colonialism presented by Lélia Gonzalez.
Keywords: Lélia Gonzalez; Racism; Popular Festivals in Brazil.

GONZALEZ, Lélia. **Festas Populares no Brasil**. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2024.

O livro *Festas Populares no Brasil* foi publicado pela primeira vez em 1987, em uma edição bilíngue (português-inglês) com uma tiragem de 3 mil cópias, patrocinada pela Coca-Cola. Os exemplares foram distribuídos como presentes de fim de ano, em uma iniciativa corporativa. Na época, a obra foi composta por textos da filósofa e antropóloga Lélia de Almeida Gonzalez (1935-1994), acompanhados de fotografias de renomados fotógrafos brasileiros e estrangeiros residentes no Brasil, o que conferiu ao livro um forte apelo visual (Barreto, 2024). Em 1989, o livro foi premiado na categoria "Os mais belos livros do mundo" na Feira de Leipzig, na antiga Alemanha Oriental. Além disso, esta é a única obra de Lélia publicada durante sua vida em que ela figura como autora exclusiva. Contudo, apesar de sua relevância, a obra tem sido pouco citada no Brasil (Gonzalez, 2024).

Em 2024, a editora Boitempo relança *Festas Populares no Brasil*, com prólogo de Leci Brandão, prefácio de Raquel Barreto e posfácio de Leda Maria Martins. A nova edição preserva integralmente os textos de Lélia Gonzalez e incorpora novas fotografias, incluindo as de Januário Garcia, militante do Movimento Negro Unificado (MNU) e amigo pessoal de Lélia. As fotografias presentes no livro retratam diversas festas populares, como o bumba meu boi de São Luís/MA, as Cavalhadas de Pirenópolis/GO, a celebração de Iemanjá em Salvador/BA e o Carnaval do Rio de Janeiro/RJ, fruto do trabalho de fotógrafos, como Marcel Gautherot, Maureen Bisilliat e Walter Firmo. Desde a década de 1970, Lélia tem refletido sobre a cultura brasileira, e, para ela, tudo o que entendemos por cultura brasileira resulta da intersecção entre as influências africanas, europeias e indígenas.

Em *Festas Populares no Brasil*, texto e imagem se complementam de forma a proporcionar uma interpretação interdisciplinar da cultura brasileira. As fotografias não atuam como meros complementos ao texto, elas são parte integrante do discurso, e revelam visualmente a riqueza, o movimento, a diversidade e a vitalidade dessas manifestações culturais. Juntos, texto e imagem imprimem a compreensão profunda e sensorial das celebrações populares brasileiras apresentadas por Lélia Gonzalez.

No prefácio, Raquel Barreto levanta algumas hipóteses para explicar a falta de uma apreciação mais cuidadosa das contribuições de uma das maiores pensadoras do Brasil. Primeiramente, a dupla atuação de Lélia Gonzalez como acadêmica e militante pode ter levado à percepção de que sua produção era mais ideológica do que epistemológica, comprometendo assim o rigor científico e a seriedade intelectual de seu trabalho. Além disso,

o discurso de Gonzalez sobre a formação social e cultural do Brasil contrastava com a narrativa dominante nas ciências sociais do país, que frequentemente romantizava a escravidão, reiterava o mito da democracia racial e negava tanto o racismo quanto os conflitos e desigualdades sociais dele decorrentes. Ademais, as discussões propostas por Gonzalez ocorreram durante a Ditadura Militar, período marcado pela restrição do debate político. Por fim, é imprescindível considerar o papel do racismo e do sexismo na recepção da obra produzida por uma mulher negra (Gonzalez, 2024).

Em *Festas Populares no Brasil*, a autora oferece uma abordagem para interpretar a formação social e cultural brasileira ao destacar o protagonismo da população negra, especialmente das mulheres, a partir da cultura como um lócus de observação e disputa. Para Lélia Gonzalez, a cultura brasileira é profundamente marcada por sua africanidade. Esse processo histórico se configura na medida em que os escravizados imprimem suas marcas na cultura dos dominadores (Gonzalez, 2024). Gonzalez afirma que, ao examinarmos determinados aspectos da cultura brasileira, é possível perceber que, em suas manifestações, ela oculta e simultaneamente revela as marcas da africanidade que a constituem (Gonzalez, 2018, p. 194).

A incorporação de elementos oriundos de diversas tradições culturais, como as africanas, indígenas e do antigo paganismo, não se limitando ao greco-romano, é essencial para entender as celebrações populares no Brasil. Essa diversidade cultural é fundamental para a desconstrução de classificações impostas de maneira hierárquica. Os verdadeiros agentes desta dinâmica cultural são os indivíduos anônimos das chamadas classes populares, que desempenham um papel crucial na transformação e adaptação dessas tradições (Gonzalez, 2024).

Gonzalez (2024) afirma que a formação cultural brasileira foi moldada por um modelo eurocatólico. Assim, nossas festividades populares ocorrem dentro do contexto simbólico delineado por essa perspectiva. As celebrações amplamente reconhecidas, como Natal, Carnaval, São João e Páscoa, seguem o calendário fixado pela Igreja Católica, o que também ocorre para outras festas de caráter mais restrito. As classes populares, as mulheres, os negros e os indígenas "apropriaram-se do espaco simbólico fixado pelo calendário das festas religiosas católicas e o reelaboram, inscrevendo coletivamente novos sentidos aquelas manifestações" (Gonzalez, 2024, p. 32). Uma vez que as manifestações culturais eram denominadas "populares" ou "folclóricas" por não serem europeias (Gonzalez, 2020; 2024)

Na perspectiva de Gonzalez, ideologias nacionais, como a democracia racial e a miscigenação, perpetuaram-se através de discursos que naturalizam a experiência da escravidão e seus efeitos prejudiciais sobre a sociedade capitalista. Nesse contexto, a autora revisita as formulações do pensamento social brasileiro, que tendiam a enxergar essas ideologias como formas de harmonia social, ao invés de reconhecerem suas profundas implicações na perpetuação das desigualdades e na manutenção de estruturas de poder historicamente desiguais (Gonzalez, 2020).

Enquanto a participação dos africanos e seus descendentes era geralmente considerada secundária, Gonzalez (2024) apresenta uma perspectiva que enfatiza seu papel crucial. Sua análise contrasta com a de autores como Gilberto Freyre e Caio Prado Júnior, especialmente ao evidenciar a violência presente nas relações raciais no Brasil. Além disso, Gonzalez demonstrava consonância com a intelectualidade negra, como Abdias do Nascimento, Joel Rufino, Beatriz Nascimento, e com pensadores brancos antirracistas, como Florestan Fernandes e Octavio Ianni, que juntos defendiam que a superação do mito da democracia racial era fundamental não apenas para o combate ao racismo, mas também para a construção da democracia política no Brasil (Gonzalez, 2020). Observa-se também, uma significativa influência do pensamento de W.E.B. Du Bois na obra de Lélia Gonzalez.

Gonzalez (2024), ao refletir sobre as festas afro-brasileiras, destaca a profundidade simbólica e cultural que essas celebrações carregam, contextualizando-as como um testemunho da resistência e adaptação das tradições africanas no Brasil. “Afinal, a população negra não veio para o Brasil como imigrante, mas como escrava” (Gonzalez, 2024, p. 99). A autora enfatiza que essas festas não são meros eventos folclóricos, mas sim manifestações de um esforço extraordinário para preservar e recriar formas culturais essenciais, que foram trazidas pelos africanos escravizados e reinventadas em meio às adversidades. “Por meio desse processo de resistência/acomodação, os escravos foram atuando nos espaços permitidos e recriando clandestinamente seus cultos e ritos, seus valores culturais, sob a forma inocente das “brincadeiras de negros”, de folguedos, de batuques” (Gonzalez, 2024, p. 100).

Nesse sentido, a brutalidade da escravidão, não apenas interrompeu os referenciais culturais e sociais africanos, mas também utilizou a mistura forçada de diferentes etnias como uma ferramenta eficaz de destruição das estruturas sociais originárias. No entanto, Gonzalez aponta que, apesar dessa violência, os valores religiosos – pilares fundamentais das civilizações africanas – foram cuidadosamente preservados e adaptados pelos afro-brasileiros.

O aspecto da africanidade defendido por Lélia Gonzalez é evidente quando ela argumenta que nosso idioma não é o português, e sim o "pretuguês". Esse conceito reflete o caráter tonal e rítmico das línguas africanas trazidas para o Novo Mundo, bem como a ausência de determinadas consoantes, como o L ou o R, e evidencia uma dimensão subexplorada da influência negra na formação histórico-cultural das Américas. No entanto, essa contribuição é frequentemente ofuscada pelo ideológico processo de branqueamento e relegada a categorias eurocêntricas como "cultura popular" ou "folclore nacional" (Gonzalez, 2020).

Além disso, estudos linguísticos recentes, como os expostos por Shin Suzuki (2024) corroboram com a tese do "pretuguês" de Gonzalez que, em algumas décadas, o idioma falado no Brasil poderá ser chamado de "brasileiro" ao invés de "português". O Brasil, a principal ex-colônia portuguesa, desenvolveu uma linguagem própria, marcada por ritmos, sons e expressões que diferem do português europeu. Essa evolução linguística reflete a africanidade presente na cultura brasileira e indica que, em um futuro próximo, o "brasileiro" pode ser reconhecido como uma língua distinta, incorporando as contribuições das diversas matrizes culturais que compõem a identidade do país (Suzuki, 2024). Essa mudança reflete a categoria da *amefricanidade*, elaborada por Gonzalez.

Para Gonzalez (2020) o termo "pretuguês" é utilizado para descrever a africanização do português falado no Brasil, reflete a profunda influência das línguas africanas na formação do idioma brasileiro. É importante lembrar que os colonizadores se referiam aos escravizados africanos como "pretos" e aos nascidos no Brasil como "crioulos". Essa africanização linguística é particularmente evidente não apenas no português brasileiro, mas também no espanhol falado na região do Caribe, onde traços semelhantes podem ser observados. Esse cenário revela a influência africana nas línguas da diáspora africana nas Américas (González, 2020).

Gonzalez (2024) destaca o processo de "duplo ajustamento" (p. 100), vivenciado pelos escravizados para sobreviver na sociedade brasileira. Por um lado, eles se adaptaram às exigências do sistema escravocrata, demonstrando uma aparente obediência ao modelo dominante. Por outro, integraram-se e transformaram essas mesmas exigências em práticas que fortaleceram sua comunidade, e foi capaz de formular a identidade afro-brasileira que mesclava elementos de diferentes culturas africanas com as realidades impostas pelo regime escravocrata.

Nesse contexto, as confrarias negras católicas foram mediadoras ideológicas entre a cultura afro-brasileira e o modelo dominante. A liberdade de associação legal que essas confrarias ofereciam possibilitou o estabelecimento de vínculos que facilitaram outros tipos de encontros e práticas culturais. As irmandades do Rosário e de São Benedito, que reuniam principalmente africanos de origem banta, se disseminou por todo o país, seguidas por outras, como as de Nossa Senhora da Boa Morte, Santa Ifigênia, Bom Jesus dos Marítimos e Nossa Senhora do Parto (Gonzalez, 2024).

Outrossim, Gonzalez (2024) desafia a noção comum de sincretismo, frequentemente atribuída às religiões afro-brasileiras, ao argumentar que as religiões católica e africana são, na verdade, sistemas independentes e paralelos, que não compartilham os mesmos valores ou princípios de realidade. Para a autora, a coexistência do cristianismo e das religiões de matriz africana não resulta em uma fusão ou mistura de crenças, mas sim em uma convivência de sistemas distintos que se complementam na prática religiosa dos fiéis.

Intelectuais negras como Angela Davis afirmam que "aprendi mais com Lélia Gonzalez do que vocês, aqui do Brasil, jamais aprenderão comigo". Para Davis, é essencial que os intelectuais norte-americanos se empenhem no estudo e na compreensão das significativas contribuições provenientes do movimento negro brasileiro. Essa necessidade é amplamente justificada pelo impacto cultural e religioso do Candomblé, bem como pela influência intelectual de Lélia Gonzalez no pensamento negro universal (Davis et al, 2023).

O posfácio de Leda Maria Martins destaca diversas expressões culturais, como os reinados, tambor de crioula, jongo, rituais de capina, encomendações de alma e a dança de São Gonçalo, e ressalta a importância da obra de Lélia Gonzalez para a compreensão das interações entre europeus, africanos e indígenas. Martins também sublinha o processo de reinterpretação cultural que adaptaram o folguedo do bumba meu boi ao universo simbólico do povo brasileiro, recriando-o a partir da interação entre diferentes componentes culturais. O texto destaca que o bumba meu boi, em sua essência, pode ser considerado um auto popular afro-luso-americano, cuja presença se estende por diversas regiões do Brasil, refletida na variedade de termos que o designam, como boi-bumbá, boi-surubi, boi-calemba, boi de reis no Norte e Nordeste, até o boi de mamão em Santa Catarina e o boizinho no Rio Grande do Sul (Gonzalez, 2024).

Ao final é apresentado o texto "A presença negra na cultura brasileira" publicado no Jornal Mensal de Artes da Galeria de Arte Moderna, n. 37. Nele, Gonzalez (2024) analisa como o discurso dominante na sociedade brasileira historicamente marginalizou as

contribuições culturais dos afrodescendentes, caracterizando essa marginalização como um "discurso de exclusão". Para a autora, desde as pesquisas iniciadas por Nina Rodrigues até os estudos contemporâneos, os resultados têm sido confinados ao âmbito dos especialistas, sem alcançar o reconhecimento necessário na sociedade em geral.

Gonzalez (2024) critica a forma como as contribuições culturais negras são frequentemente tratadas sob uma perspectiva folclorizante, que as reduz a elementos exóticos ou secundários, e ignoram sua importância na formação da identidade cultural brasileira. Esse processo de folclorização evidencia um desinteresse em reconhecer a presença negra como parte central da realidade cultural do país. Em vez de integrar essas expressões culturais na narrativa histórica nacional, o discurso dominante as marginaliza, e reforça estereótipos através de visão limitada e distorcida da cultura brasileira.

Ainda, a autora identifica que esse discurso de exclusão opera por meio de um mecanismo de reconhecimento-desconhecimento: ele reconhece superficialmente a existência de manifestações culturais negras, mas ao mesmo tempo as exclui do reconhecimento pleno, relegando-as ao esquecimento ou à subestimação. Essa exclusão, segundo Gonzalez, não apenas nega a verdadeira importância das culturas afro-brasileiras, mas também aponta para as limitações intrínsecas do próprio discurso que as exclui. Ao suprimir a complexidade e a riqueza das culturas afrodescendentes, esse discurso revela seus próprios limites e preconceitos (Gonzalez, 2024).

A crítica de Gonzalez (2024) é incisiva ao destacar que o discurso de exclusão não é apenas uma forma de marginalização cultural, mas também uma ferramenta para manutenção do status quo, ao reforçar estereótipos negativos sobre os afro-brasileiros. Ao caracterizar os africanos e seus descendentes como uma massa anônima, primitiva, desprovida de humanidade e valor, o discurso dominante contribui para a perpetuação de uma estrutura social desigual, na qual as contribuições culturais negras são sistematicamente desvalorizadas.

Por fim, o marco decisivo na trajetória contemporânea da militância negra no Brasil foi, sem dúvida, a criação do MNU em 1978 (Pereira, 2010, p. 98 e 165). Contudo, é igualmente relevante destacar que, no campo cultural, um dos elementos mais emblemáticos desse movimento foi o Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo (G.R.A.N.E.S. Quilombo), estabelecido em 1975 pelo renomado compositor e cantor Antônio Candeia Filho, conhecido como Candeia (Treece, 2018).

Em 1978, representando o MNU, Lélia Gonzalez visitou a sede do Quilombo, em Coelho Neto, com o propósito de convidar Candeia para colaborar no evento de inauguração da organização, programado para 7 de julho de 1978. Entretanto, Candeia já enfrentava complicações decorrentes de uma paralisia da cintura para baixo e, em 16 de novembro do mesmo ano, veio a falecer em decorrência de um ataque cardíaco causado por septicemia. Candeia solicitou a Lélia que o representasse no Quilombo, apresentando-lhe o tema que havia desenvolvido para o carnaval do ano seguinte, baseado em suas leituras de obras clássicas sobre a história e etnografia afro-brasileiras (Gonzalez, 1982, p. 45). O samba-enredo "Noventa Anos de Abolição", composto por Nei Lopes e Wilson Moreira, acabou se tornando uma homenagem póstuma a Candeia e às "lutas seculares contra as injustiças raciais" representadas pelos quilombolas (Treece, 2018).

A obra *Festas Populares no Brasil* é então concluída com a inclusão de documentos, como o plano de curso de Cultura Negra no Brasil, ministrado pela professora Lélia Gonzalez na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, em 1976. E, por fim, com a apresentação do folheto temático do G.R.A.N.E.S. Quilombo "Noventa Anos de Abolição" sobre o samba enredo de 1978. Com anotações à caneta feitas por Lélia Gonzalez, sobre o original de Candeia.

Referências

DAVIS, Angela; COLLINS, Patricia Hill; FEDERICI, Silvia. *Democracia para quem? Ensaios de resistência.* 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2023.

GONZALEZ, Lélia. *Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa.* São Paulo: Diáspora Africana, 2018.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos.* Organização: Flavia Rios, Márcia Lima. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GONZALEZ, Lélia. *Festas Populares no Brasil.* 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2024.

GONZALEZ, Lélia. O movimento negro na última década. In: GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. *Lugar de negro.* Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

PEREIRA, Amilcar Araújo. "O Mundo Negro": a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995). 2010. 268 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

TREECE, David. Candeia, o projeto Quilombo e a militância antirracista nos anos 1970. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 70, p. 166–188, maio 2018.

SUZUKI, Shin. Em algumas décadas, idioma falado no Brasil se chamará "brasileiro", diz linguista português. *G1*, 2024. Disponível em: https://g1.globo.com/google/amp/educacao/noticia/2024/08/22/em-algumas-decadas-idioma-falado-no-brasil-se-chamara-brasileiro-diz-linguista-portugues.ghtml. Acesso em: 27 ago. 2024.

BARRETO, Raquel. Lélia Gonzalez captou resistência de negros em festas populares. *Ilustríssima Conversa*, *Folha de S.Paulo*. Podcast. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/3ep2m8UhgnKYr46z0xgPl0?si=7iK6rMutSFyWpN9lKuY9eA&nd=1&dlsi=7b349f9d04454058. Acesso em: 27 ago. 2024.