

ILUMINURAS

v. 26 n. 70 (2025)



Imagem: Martina Scheibel Schwertner, Baiōes Japoneses

Antropologia audiovisual com fotografias e
filmes: da película ao digital

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 e 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 enlances da pesquisa antropológica.

Este segundo volume do dossiê revela a pujante produção no campo da Antropologia Audiovisual e da Imagem Contemporânea no Brasil. Assim como no primeiro volume, reunimos contribuições de pesquisadoras/es que promovem debates que orbitam em torno da centralidade dessas formas de expressão, seus potenciais metodológicos e seus papéis epistemológicos. Aqui, enfatizamos a composição e circulação de arquivos e coleções de imagens, suas mobilizações como recursos didáticos em contextos educacionais e nos processos de ensino-aprendizagem, as aproximações entre fotografia, vídeo e arte, assim como os lugares expressivos no campo das experimentações em busca de formas narrativas que sejam capazes de ressoar as feições estéticas e éticas dos fenômenos experienciados no

trabalho de campo. Além disso, damos destaque aos tensionamentos que surgem nas intersecções entre “representações” e “realidades”, levando-se em consideração, ainda, as múltiplas materialidades e virtualidades das imagens, em seus diferentes suportes e processos de atravessamento entre formas analógicas e digitais.

O conjunto das produções apresentadas nos conduz à 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 a partir de narrativas imagéticas que percorrem diferentes circuitos, atravessando e produzindo formas de pensamento e construção de sentidos. Destacamos, neste segundo volume do dossiê, as potencialidades e possibilidades que as imagens, sejam elas “estáticas” e/ou em movimento, analógicas ou digitais, possuem de contar histórias e, ainda, de nos fazer contá-las. Ao partir da premissa de que as imagens pensam e nos fazem pensar (Samain, 2012), os trabalhos reunidos neste rico compêndio colocam em evidência as experiências que ganham vida a partir (das) e com as imagens.

Como as imagens podem ser elementos potentes e instigantes na educação e nas diversas fases de aprendizado, para além da escrita e dos processos mais tradicionais de ensino? Como as imagens podem contar histórias que abordam, ludicamente, temas centrais para a Antropologia, como família, parentesco, além de pontos interseccionais que abrangem reflexões sobre questões étnico-raciais, de gênero e de classe? Estas são duas indagações que movem criticamente o segundo volume do nosso dossiê, que também apresenta produções que se inserem em múltiplos canais de circulação: em álbuns físicos, em acervos digitais ou nas redes sociais dos/as interlocutores/as, 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.

Em “Julho em Curuçá na ‘Casa Comum’: Mulheres, Mangues e Sustentabilidade”, Alanna Gouveia desvela a pesca artesanal em Curuçá, no Pará, atividade essencial para a manutenção das famílias ribeirinhas e para a preservação do meio ambiente local, visto que os/as pescadores/as respeitam os ciclos dos manguezais e rios que oferecem a eles/as suas fontes de subsistência. A autora destaca, ainda, a importante função das mulheres no processo de captura e comercialização do pescado, além do papel central que elas assumem nas ações comunitárias de conscientização ambiental, embora perpassadas por questões relacionadas à desigualdade de gênero. As fotografias que nos são apresentadas ao longo do texto ressaltam

a presença e dão a ver essas mulheres fortes, fundamentais para a preservação dos modos de vida e da cultura em Curuçá.

Karen Kärercher, em “As histórias que as imagens contam”, retoma o acervo fotográfico de Aida Ferrás, personagem conhecida pelos frequentadores dos cinemas de rua de Porto Alegre/RS. A partir de um trabalho que nomeia como “um exercício de ver e remexer nas fotos e conversar sobre elas”, Kärercher busca, com e por imagens, descobrir o que Aida dizia sobre o mundo que habitava. Para isso, faz uso do conceito de fotobiografias, uma “metodologia” já utilizada por outros/as autores/as, mas que traz montagens com potencial e que demonstram o importante processo de seleção das imagens que irão compor uma pesquisa com acervo.

No artigo “Santuário, a dança de Exu: notas sobre fotografias e vivências de axé”, Rodolfo Teixeira Alves narra e retrata temáticas centrais para o campo da Antropologia, a saber, suas experiências nos terreiros de Candomblé e Umbanda. Alves nos brinda com fotografias analógicas e digitais riquíssimas em conteúdo e estética, com descrições e legendas que buscam explorar questões visuais instigantes. O autor ainda traz discussões importantes sobre as interlocuções entre humanos e não-humanos (Strathern, Malinowski, Wagner, Donna Haraway, Ingold, Latour, Viveiros de Castro, etc.), além de ressaltar as relações presentes no ato fotográfico, que vincula quem é fotografado, quem fotografa e quem olha e analisa a imagem. Por fim, o autor apresenta um zine, forma instigante de se apresentar fotografias unidas aos textos e outras imagens, articulando de forma potente essas diferentes e múltiplas grafias (Ingold, 2012).

Nesta mesma toada, “Batuque de Nelson: a arte como território de reconfiguração do tecido social”, de Guilherme Landin et al., nos apresenta a força da resistência tecida através da arte no contexto de “uma experiência onírica de um quilombo cultural urbano grafada em um conjunto de memórias e suas narrativas orais e visuais registradas em audiovisual e fotografia”. As músicas deste batuque - que é expressão de resistência e afirmação da identidade afro-brasileira, argumentam os autores - trazem em si uma sinestesia de terreiro. Fazer cinema neste contexto e sobre este conjunto de patrimônios de Juiz de Fora/MG, apontam, é um encontro, uma “experiência coletiva de fabular a vida”, constituindo imagens que falam, cantam e encantam.

“Olhares Etnográficos em Movimento: A Antropologia Audiovisual em Tempos Pós-Modernos – do Analógico ao Digital”, de Francilene da Silva Abreu, perpassa as

relações (im)possíveis entre os meios audiovisuais e a produção do conhecimento antropológico, “através da trajetória da imagem, que sai do suporte analógico para o digital”. Para isso, a autora realiza uma necessária revisão bibliográfica sobre os “usos” clássicos da fotografia nos trabalhos etnográficos, inicialmente como mera ferramenta de registro e ilustração, prova do real, até chegar às possibilidades metodológicas/narrativas e às novas potencialidades das imagens permitidas pelo digital, “saindo do domínio dos antropólogos” e permitindo que “pessoas, culturas e sociedades documentem suas histórias de uma forma audiovisual”.

Em “Infância, mídia e consumo: uma crônica audiovisual a partir de experiência fotoetnográfica no território escolar”, Alissom Brum e Saraí Patrícia Schmidt apresentam uma instigante proposta que busca a construção de uma crônica audiovisual sobre o ambiente escolar e seus sujeitos, contribuindo para as discussões que permeiam os encontros entre os campos da Antropologia Visual e da Educação. Para tanto, fazem uso da “fotoetnografia” como metodologia de trabalho, cujo campo se deu em uma escola pública no interior do Brasil. Aqui, a fotografia é pensada como “ferramenta analítica e narrativa”, capaz de dar a ver que “a escola não é um espaço neutro, mas um território em que a lógica do consumo e as interpelações midiáticas se entrelaçam às práticas pedagógicas, influenciando os modos de ser das crianças contemporâneas”.

Gabriel Cortezi Schefer Cardoso também reflete sobre as intersecções possíveis entre a Antropologia Visual e a Educação. No artigo “A potência da futilidade em Legalmente loira: experiência audiovisual e antropológica na Educação Básica”, o autor relata uma experiência docente que tem na análise fílmica seu recurso didático em aulas de Sociologia do Ensino Médio. Para tanto, Cardoso analisa obras *mainstream*, aqui pensadas como ferramentas para o debate e reflexão com jovens estudantes. O texto aborda diferentes aspectos da sua experiência, tais como a elaboração do projeto didático, a relevância do enfoque proposto e a importância da elaboração e compartilhamento dos planos didáticos com os/as alunos/as. Este último fator, inclusive, ressalta a necessidade de construirmos pesquisas dialógicas no campo socioantropológico, sugerindo uma importante simetria entre pesquisador/a e pesquisado/a.

Mariana Ribeiro, em “Fotografar, esquecer e revelar: Sobre práticas analógicas e metodologias surrealistas”, persegue o legado da escritora chilena Maria Luisa Bombal em Buenos Aires. Debate, assim, uma pesquisa etnográfica que se constrói como uma busca e

cujas narrativas textual e imagética se desenrolam como reconstituição da “presença de uma ausência”. Uma vez que Bombal identifica sua prosa como surrealista, Ribeiro busca integrar ao seu próprio trabalho as metodologias deste movimento, no que tange a “uma realidade negligenciada pelas conformidades racionais e sociais”. Oferece-nos, assim, uma experimentação etnográfica que combina grafias visuais e textuais, resgatando um tom fragmentário e valendo-se da noção de montagem para pensar as práticas antropológicas, como a de percorrer a cidade numa *flânerie* reflexiva em busca de vestígios.

Em “Ciclo horrorífico do fazer-família: O ‘mal de família’ em *Hereditário* (2018), *Relíquia Macabra* (2020) e *Ninho do Mal* (2022)”, Mário Ferreira da Silva traz um estudo etnográfico sobre os temas da família e do parentesco, analisados a partir de filmes de terror ou horror. O autor realiza o que nomeia como uma “etnografia filmica”, conceito que tensiona os limites do método etnográfico, aqui expandidos para análises de acervos e arquivos audiovisuais. Assim, ao elencar obras audiovisuais (nacionais e internacionais) ícones do gênero de horror/terror, Ferreira da Silva recoloca em cena questões clássicas ao campo antropológico, agora revisitadas a partir do seu cuidadoso olhar sobre o “ciclo horrorífico de trauma que afeta diversas gerações de parentes”, “consumindo corpos e vivências em relações de violência física e emocional, dor e trauma”.

“Reflexões entre fotografia, antropologia e patrimônio”, de Raphael da Luz Melo e John Fletcher Couston Junior, envolve um mergulho na trajetória do Fotoativa, movimento de grande importância sediado em Belém do Pará, explorando a relação entre fotografia, arte e ativismo ao retratar a trajetória deste coletivo com mais de 40 anos de história e pelo qual circulam grandes expoentes da fotografia em nível local, regional, nacional e internacional. A fotografia emerge no artigo como processo sensível e reflexivo através da experimentação, isto é, como metodologia crítica de transformação da realidade nos fluxos de significações e pensamentos que dão forma às relações com a cidade e seus patrimônios.

No relato de pesquisa “Do Berço ao Túmulo: um olhar etnográfico sobre o ‘lixo’”, Simone Azambuja et al. nos apresentam um potente ensaio que tem início com um depoimento pessoal sobre um exercício de Antropologia Visual e montagem, no qual a autoria passa por uma experiência intimista de relação com a água e a visualização de uma boneca de plástico. Dessa forma, os/as autores/as dão a ver “as intrincadas teias que conectam as práticas de produção e destinação final de resíduos sólidos, local e globalmente, trazendo reflexões e desafios que transcendem fronteiras”.

No nosso segundo relato, “Pantera Negra: uma análise dos elementos culturais resgatados”, Ketilley Luciane de Jesus Purpura aborda o figurino do filme “Pantera Negra” e como ele carrega em seus elementos estéticos, aspectos culturais, simbólicos e representativos do continente africano. Ao levantar discussões sobre o afrofuturismo, a autora evidencia como essa obra cinematográfica, ao “apresentar uma nação tecnologicamente avançada e culturalmente rica”, “desafia os estereótipos coloniais” e “desempenha um papel crucial na construção de uma identidade africana forte e positiva, celebrando a diversidade cultural do continente e promovendo uma nova narrativa sobre a África”.

Em “Experimentação estética e potencialidades digitais nas aldeias Iny/Javaé, Ilha do Bananal, Tocantins”, Anette Maria Rodrigues Silva Bento Oliveira e Rafael Silva Oliveira investigam “as interseções antropológicas entre narrativas orais indígenas e a experimentação estética mediada pelo digital”. Aqui, os/as autores/as propõem uma “abordagem decolonial que conecta oralidade e imagens digitais da fotografia e do audiovisual como ferramentas de preservação e ressignificação cultural, especialmente em um contexto de crescente impacto das Tecnologias Digitais da Informação e Comunicação (TDICs) sobre as tradições locais”. Para tanto, fazem uso de métodos colaborativos de produção imagética envolvendo pessoas das comunidades estudadas, com o intuito de “construir narrativas contra-hegemônicas que explorem a potência simbólica das imagens e das histórias orais”.

“Explorando caminhos críticos à modernidade: Uma leitura de Fabrício Pereira da Silva sobre a comunidade no Sul Global” é a resenha que fecha o segundo volume do nosso dossiê, na qual Ana Carolina Pires Pereira analisa o livro “Em busca da comunidade: caminhos do pensamento crítico no Sul Global” (2024), obra inspiradora que elucida conceitos basilares como negritude, socialismo africano e *ubuntu*, “destacando suas genealogias e impactos intelectuais e políticos”. A autora elenca o principal argumento do livro, que propõe “a comunidade como alternativa à modernidade, enfatizando a interconexão entre humanos e natureza e o resgate do passado para construir futuros alternativos”, realizando um frutífero e necessário diálogo com outras obras, como “A vida não é útil” (2020) e “Futuro Ancestral” (2022), de Ailton Krenak, e o filme “Mais pesado é o céu” (2024), dirigido por Petrus Cariry.

O conjunto das produções, sólida em termos teórico-conceituais e oriunda de pesquisas 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 escrita. Aponta-se para a necessidade de uma reorientação das produções da área para a educação básica - tanto na mobilização da pesquisa como instrumento de aprendizagem neste contexto, sobre a própria escola como ambiente sociocultural, quanto na análise fílmica, recurso de grande potencial didático. As aproximações entre Antropologia, Etnografia (audio)visual e Arte tensionam os limites entre os campos disciplinares, uma vez que a imagem e a produção de representações (sempre autorais?) visam, por vezes, não apenas o registro do real, mas sua transformação ou mesmo sua subversão.

Algumas experimentações narrativas e imagéticas presentes neste volume conduzem a um alargamento quanto aos cânones das normas e diretrizes da produção científica, e mesmo àqueles já presentes no próprio campo da Antropologia Audiovisual e da Imagem. O valor estético das produções acolhidas neste dossiê é notável e dá relevância ao conjunto. Conjunto este que, somado ao volume I do dossiê, oferece vasto material de estudo, aprendizagem sobre temas múltiplos de interesse antropológico reunidos sob o princípio comum de que a imagem neles ocupa um papel central, sob diferentes feições, bem como inspiração para a crescente produção de nossa área, em volume e qualidade.

SUMÁRIO II

APRESENTAÇÃO

Alexsânder Nakaóka Elias
Olavo Ramalho Marques

JULHO EM CURUÇÁ NA “CASA COMUM”: MULHERES, MANGUES E SUSTENTABILIDADE

Alanna Gabrielly do Nascimento Gouveia
Daniel dos Santos Fernandes
Myrian Sá Leitão Barboza

AS HISTÓRIAS QUE AS IMAGENS CONTAM: O USO DE FOTOGRAFIAS DE ACERVO NA ANTROPOLOGIA VISUAL

Karen Ambrozi Käercher

SANTUÁRIO, A DANÇA DE EXU: NOTAS SOBRE FOTOGRAFIAS E VIVÊNCIAS DE AXÉ

Rodolfo Teixeira Alves

BATUQUE DE NELSON: A ARTE COMO TERRITÓRIO DE RECONFIGURAÇÃO DO TECIDO SOCIAL

Guilherme Landim
Antônio Carlos Lemos Ferreira
Vincenzo Miguel Rossi

OLHARES ETNOGRÁFICOS EM MOVIMENTO: A ANTROPOLOGIA AUDIOVISUAL EM TEMPOS PÓS-MODERNOS – DO ANALÓGICO AO DIGITAL

Francilene da Silva Abreu

INFÂNCIA, MÍDIA E CONSUMO: UMA CRÔNICA AUDIOVISUAL A PARTIR DE EXPERIÊNCIA FOTOETNOGRÁFICA NO TERRITÓRIO ESCOLAR

Alissom Roberto Brum
Saraí Patrícia Schmidt

A POTÊNCIA DA FUTILIDADE EM LEGALMENTE LOIRA: EXPERIÊNCIA AUDIOVISUAL E ANTROPOLÓGICA NA EDUCAÇÃO BÁSICA

Gabriel Cortezi Schefer Cardoso
Luciane Uberti

FOTOGRAFAR, ESQUECER E REVELAR. SOBRE PRÁTICAS ANALÓGICAS E METODOLOGIAS SURREALISTAS.

Mariana Ribeiro de Oliveira

CICLO HORRORÍFICO DO FAZER-FAMÍLIA: O “MAL DE FAMÍLIA” EM HEREDITÁRIO (2018), RELÍQUIA MACABRA (2020) E NINHO DO MAL (2022)

Mário Ferreira da Silva

REFLEXÕES ENTRE FOTOGRAFIA, ANTROPOLOGIA E PATRIMÔNIO: ASSOCIAÇÃO FOTOATIVA

Raphael da Luz Melo

John Fletcher Couston Junior

RELATOS DE CAMPO

DO BERÇO AO TÚMULO: UM OLHAR ETNOGRÁFICO SOBRE O “LIXO”

Simone Portela de Azambuja

Alexsânder Nakaóka Elias

Alexandro Cardoso

PANTERA NEGRA: UMA ANÁLISE DOS ELEMENTOS CULTURAIS RESGATADOS

Ketilley Luciane de Jesus Purpura

Maria Alice Nascimento Santos

Marizilda dos Santos Menezes

RESENHA

EXPLORANDO CAMINHOS CRÍTICOS À MODERNIDADE LEITURA FABRÍCIO PEREIRA DA SILVA SOBRE COMUNIDADE NO SUL GLOBAL

Ana Carolina Pires Pereira

EXPERIMENTAÇÃO ESTÉTICA E POTENCIALIDADES DIGITAIS NAS ALDEIAS INY/JAVAÉ, ILHA DO BANANAL, TOCANTINS

Anette Maria Rodrigues Silva Bento Oliveira

Rafael Silva Oliveira

Julho em Curuçá na “Casa Comum”: Mulheres, Mangues e Sustentabilidade

July in Curuçá at the 'Common House': Women, Mangroves, and Sustainability

Alanna Gabrielly do Nascimento Gouveia

Universidade Federal do Pará- UFPA
Pará, Brasil
alannagouveia22@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-1453-9907>

Daniel dos Santos Fernandes

Universidade Federal do Pará- UFPA
Pará, Brasil
dsfernandes@ufpa.br
<https://orcid.org/0000-0001-8450-8060>.

Myrian Sá Leitão Barboza

Universidade Federal do Oeste do Pará- Ufopa
Pará, Brasil
myrian.barboza@ufopa.edu.br
<https://orcid.org/0000-0002-6712-7386>.

Recebido em: 13 de fevereiro de 2025

Aceito em: 04 de abril de 2025

Resumo:

A pesca artesanal em Curuçá, no Pará, Norte do Brasil, é importante para a subsistência de diversas famílias, inclusive para a preservação cultural e ambiental amazônica. Esta prática pesqueira protege os ecossistemas manguezais, considerados ricos em biodiversidade e verdadeiros reservatórios de carbono, fundamentais para a sustentabilidade da pesca. Esta pesquisa objetiva analisar o papel das mulheres na pesca artesanal, com foco na captura e comercialização do pescado, além de suas contribuições para ações de conscientização ambiental. Apesar de desempenharem papéis relevantes, elas enfrentam desafios relacionados ao reconhecimento de seu trabalho. A metodologia da pesquisa foi qualitativa, com observação participante das atividades de pesca e de conscientização ambiental. A “Casa Comum”, instituição de apoio para pescadores, oferece capacitação e campanhas, como o “Julho Verde”, que visam ações de conscientização e preservação dos manguezais. A pesca artesanal, representa um modelo sustentável, equilibrando a natureza e garantindo a continuidade dessa prática para as futuras gerações.

Palavras-chave: Mulheres Pescadoras; Pesca Artesanal; Empoderamento.

Abstract:

Abstract: Artisanal fishing in Curuçá, Pará, northern Brazil, is very important for the subsistence of several families, including for the cultural and environmental preservation of the Amazon. This fishing practice protects mangrove ecosystems, considered rich in biodiversity and true carbon reservoirs, essential for the sustainability of fishing. This research aims to analyze the role of women in artisanal fishing, focusing on the capture and commercialization of fish, in addition to their contributions to environmental awareness actions. Despite playing important roles, they face challenges related to the recognition of their work. The research methodology was qualitative, with participant observation of fishing activities and environmental awareness. The “Casa Comum”, a support institution for fishermen, offers training and campaigns, such as “July Green”, which aim to raise awareness and preserve mangroves. Artisanal fishing represents a sustainable model, balancing nature and ensuring the continuity of this practice for future generations. Keywords: Women Fishermen. Artisanal Fishing. Empowerment.

keywords: Women Fishermen; Artisanal Fishing; Empowerment.

A atuação das mulheres na pesca artesanal em Curuçá

A pesca artesanal é considerada uma atividade econômica importante em Curuçá, no estado do Pará. A captura do pescado não apenas representa uma fonte de subsistência para diversas famílias, mas também significa preservar a herança cultural que está enraizada nas técnicas tradicionais da atividade pesqueira. A microrregião possui uma paisagem única, banhada por praias, rios e manguezais, e representa uma estreita relação entre ser humano e natureza, mantida através de práticas que respeitam os limites fluviais (Sousa et al., 2020).

A conservação desses recursos naturais é de suma importância para a continuidade da reprodução de inúmeras espécies de peixes, moluscos e crustáceos. Neste ensaio, buscaremos analisar a importância da pesca artesanal no município, destacando a ativa participação das mulheres na cadeia produtiva, a relação das comunidades com os manguezais e as práticas sustentáveis implementadas para garantir a longevidade da pesca (Lira, 1992).

Curuçá preserva uma rica tradição milenar, os saberes da pesca, transferidos por gerações ao longo dos anos. A pesca artesanal é realizada de maneira sustentável, com o uso de embarcações pequenas e equipamentos simples que garantem a preservação da biodiversidade local (Rufinno, 2005). Essa prática é vista como uma forma de convivência harmoniosa com a natureza, onde o pescador e a pescadora conhecem profundamente os ecossistemas aquáticos e respeitam as sazonalidades e os ciclos de vida das espécies (Begot, 2018).

Esse conhecimento tradicional inclui detalhes sobre as áreas de pesca, os melhores períodos para a captura das espécies marinhas e estuarinas e métodos eficientes para garantir que a extração dos recursos não prejudique o meio ambiente aquático (Costa, 2021). O respeito aos ciclos naturais, como o período de reprodução das espécies, permite que a pesca seja realizada de maneira responsável, sem comprometer a regeneração das populações de peixes e mariscos, e garantindo que proles futuras possam investir na coleta dos recursos naturais como atividade econômica e de subsistência (Nascimento, 2013).

Conforme alega Woortmann (1991), a pesca realizada artesanalmente envolve uma complexa rede de relações, que inclui não apenas os pescadores, mas também

outros membros da comunidade, como comerciantes, mulheres e organizações locais. Esse trabalho conjunto fortalece a economia local e assegura que todos os envolvidos na cadeia produtiva possam usufruir dos benefícios gerados pela atividade pesqueira, ao mesmo tempo em que busca preservar a natureza.

Em muitas comunidades litorâneas, a pesca é vista como uma atividade predominantemente masculina, mas, em Curuçá, as mulheres desempenham uma importante função em todas as etapas da pesca artesanal. Embora os homens sejam frequentemente considerados os responsáveis pela captura do peixe, as mulheres também se destacam no processo de coleta e beneficiamento do produto. Esse trabalho é importante para a manutenção da cadeia produtiva e garante que o alimento chegue aos mercados consumidores, que também envolve a atuação feminina, conforme alerta Woortmann (1992):

De uma maneira geral, os estudos de comunidades “pesqueiras” tendem a privilegiar os atores sociais masculinos, e o ponto de vista do homem. O discurso do pesquisador como que replica o discurso público dessas comunidades, cuja identidade se constrói sobre a atividade da pesca, concebida como masculina. Relegase, assim, ao silêncio, as atividades femininas, mesmo quando estas contribuem substancialmente para a subsistência da comunidade. Isto significa que se ignora uma parte importante das atividades econômicas daquelas comunidades, isto é, a agricultura e a coleta. Ignora-se também os agentes sociais dessas atividades – a metade feminina das comunidades. E significa também que se deixa de lado uma parte do ambiente sobre o qual atuam esses grupos. Privilegiando o mar, desconhece-se a terra (Woortmann, 1992: p. 31).

Este grupo social costuma não ser reconhecido pela sociedade, pela comunidade em que está inserido, pelo poder público e, na maioria das vezes, as próprias mulheres da pesca não são reconhecidas como trabalhadoras dessa atividade. Os trabalhos realizados por mulheres na pesca artesanal são frequentemente invisíveis e relegados à categoria de assistência, como alega a pesquisadora Cristina Maneschky:

[...] muitos dos trabalhos assumidos por mulheres em comunidades pesqueiras apresentam como características a variabilidade no tempo e no espaço, a irregularidade na demanda, sua compatibilização com as tarefas domésticas e, por consequência, a dificuldade de contabilizar o tempo de trabalho. Esses fatores reforçam a visão corrente das mulheres mais como donas de casa, “ajudantes” do companheiro e não como sujeitos produtivos (Maneschky, 2000: p. 88).

Gerber (2013: p. 41) ressalta que “a percepção de que o domínio da pesca é majoritariamente masculino reflete um olhar hierárquico que não reconhece e, conseqüentemente, marginaliza as pescadoras, cujo movimento em busca de direitos e reconhecimento ainda está em estágios iniciais”. Portanto, é fundamental incluir suas

perspectivas na discussão em relação à atividade pesqueira. A investigação do conhecimento das pescadoras é justificada não apenas para preservar o seu saber cultural e suas tradições, como também para fortalecer sua participação nas comunidades.

Além disso, as mulheres curuçaenses realizam funções comunitárias coletivas, como ações de conscientização ambiental, através de campanhas educativas e iniciativas de preservação dos manguezais. A presença feminina na pesca representa a força e a disposição frente às adversidades enfrentadas no trabalho diário nas águas. As pescadoras em Curuçá são responsáveis pela geração de renda e manutenção das práticas sustentáveis e culturais da comunidade (Cruz, 2013).

A participação ativa das mulheres na pesca, no entanto, ainda enfrenta desafios, principalmente no que diz respeito à garantia da igualdade de gênero. A pesca é muitas vezes dominada por homens, e as mulheres, embora realizem o papel de provedora, elas enfrentam dificuldades de acesso às mesmas oportunidades de trabalho e formação (Vieira et al., 2013).

Nesse contexto, as iniciativas de capacitação e valorização das mulheres pescadoras são essenciais para promover a igualdade de gênero e garantir que as pescadoras possam exercer o papel de forma plena e com segurança. Por isso iniciativas como Julho Verde e “Casa Comum”, que serão explanadas a seguir, são estratégias que produzem impactos significativos.

2- Julho Verde na “Casa Comum”

Figura 1: Fachada da “Casa Comum” em Curuçá, no Pará.



Fonte: Acervo da pesquisa, 2024.¹

A “Casa Comum”² é uma instituição comunitária criada pelos os usuários da Reserva Extrativista (Resex), localizada em Curuçá que ampara pescadores, pescadoras, caranguejeiros e marisqueiras no município de Curuçá. Este centro serve de ponto de apoio para promover trocas de conhecimentos e experiências, oferecendo cursos de capacitação sobre as melhores práticas de pesca e preservação ambiental. O espaço contribui para a melhoria das condições de trabalho, segurança e eficiência dos pescadores, ao mesmo tempo em que fomenta a sustentabilidade da atividade.

¹ Todas as imagens foram realizadas com a autorização oral das pescadoras, e o uso do espaço foi autorizado por meio de Termo de Consentimento assinado pelo responsável pela Casa Comum.

² Casa Comum espaço de amparo para os pescadores, pescadoras, caranguejeiros e marisqueiras do Município, a Casa do Pescador. Representa um local de acolhida aos usuários da Resex para projetos, reuniões e capacitações.

Figura 2: Participantes da atividade do Julho Verde sobre sustentabilidade e preservação ambiental.



Fonte: Acervo da Pesquisa, 2024.

Os cursos ofertados no estabelecimento são de extrema importância para as mulheres, não apenas ensinam técnicas aprimoradas de pesca, como também abordam questões relacionadas à conservação dos recursos naturais e à importância da preservação dos manguezais. A formação de apoio oferecida também promove a igualdade de gênero ao incentivar as mulheres a se envolverem mais ativamente nas atividades pesqueiras, garantindo que elas possam tomar decisões importantes no contexto da pesca.

Figura 3: Pescadora realizando inscrição para participar da oficina no evento Julho Verde.



Fonte: Acervo da Pesquisa, 2024.

A formação das mulheres não é apenas uma questão de melhorar a eficiência da pesca, mas também de garantir que possam se empoderar dentro de suas comunidades e valorizar suas contribuições na gestão sustentável dos recursos naturais. Nesse sentido, a “Casa Comum” representa um espaço vital para a transformação social e ambiental em Curuçá, promovendo um futuro mais justo e sustentável para todos a comunidade envolvida.

Figura 4: Mulheres compartilhando conhecimentos e experiências sobre a importância do manguezal.



Fonte: Acervo da Pesquisa, 2024.

Os manguezais amazônicos são ecossistemas de extrema importância ecológica, sociocultural e econômica, sobretudo para a pesca artesanal. Esses ambientes costeiros abrigam uma rica biodiversidade, incluindo várias espécies de peixes, crustáceos e moluscos, que auxiliam o desenvolvimento da economia local e garantem a segurança alimentar e nutricional das famílias amazônicas.

Os manguezais fornecem abrigo e alimentação para essas espécies, como também contribuem para a manutenção da saúde ecológica da região. A preservação dos manguezais é, portanto, uma prioridade para a comunidade que depende diretamente desses ecossistemas para sua sobrevivência.

Além de sua importância socioeconômica, os manguezais também têm sido fundamentais na proteção da linha costeira contra a erosão e do sequestro de carbono, o que ajuda a mitigar os efeitos das mudanças climáticas. A comunidade de Curuçá tem adotado práticas sustentáveis para garantir a proteção desses ecossistemas e têm se engajado em campanhas de conscientização sobre a importância dos manguezais para a pesca e o meio ambiente

O Julho Verde: Conscientização e proteção dos manguezais

Figura 5: Banner vibrante para o evento 'Julho Verde', com elementos visuais relacionados à natureza.



Fonte: Acervo da Pesquisa, 2024.

O Julho Verde é uma campanha anual realizada em Curuçá, promovida pelas associações com o apoio da ong Rare, da prefeitura municipal e empresários locais, e tem como objetivo promover a conscientização sobre a importância da preservação dos manguezais. Durante esse mês, diversas atividades são realizadas na comunidade, incluindo palestras e oficinas e ações educativas sobre os benefícios ambientais e econômicos dos manguezais. Essas atividades envolvem a comunidade local e incentivam a participação ativa de todos, desde pescadores e pescadoras até outros membros da sociedade civil.

Figura 6: Comunidade pesqueira compartilhando saberes e práticas e a importância da pesca responsável, durante o evento Julho Verde.



Fonte: Acervo da Pesquisa, 2024.

A campanha Julho Verde é uma forma de fortalecer o compromisso coletivo da comunidade com a sustentabilidade e a preservação ambiental. Ao engajar a população na conservação dos manguezais, a campanha ajuda a promover um modelo de pesca mais consciente e responsável, onde a preservação dos ecossistemas naturais é vista como parte integrante da atividade pesqueira.

Figura 7: Momento de socialização entre pescadoras, fortalecendo laços e trocando experiências.



Fonte: Acervo da Pesquisa, 2024.

A preservação ambiental é encarada como uma responsabilidade compartilhada por todos os membros da comunidade. Existe um forte senso de coletividade e cooperação, onde todos têm o dever na proteção dos recursos naturais. Essa mentalidade coletiva é especialmente importante no contexto da pesca, pois os pescadores sabem que a continuidade da pesca depende da manutenção do equilíbrio ecológico dos rios, mares e manguezais.

Figura 8: Participação ativa das mulheres nos debates sobre a proteção dos manguezais, fortalecendo seu papel como guardiãs do meio ambiente.



Fonte: Acervo da Pesquisa, 2024.

A cooperação e atuação das mulheres se reflete na forma como elas se organizam para proteger os ecossistemas locais, a troca de conhecimentos e experiências. A colaboração entre pescadores e pescadoras têm sido fundamentais para a implementação de práticas sustentáveis, como a adoção de métodos de pesca seletivos, que garantem a preservação das espécies e a regeneração dos ambientes aquáticos.

Figura 9: Mulheres pescadoras, consideradas as guardiãs do mangue.



Fonte: Acervo da Pesquisa, 2024.

As mulheres pescadoras de Curuçá têm se destacado pela sua atuação na pesca, como também pelo compromisso na preservação dos manguezais. Elas têm sido verdadeiras líderes em suas comunidades, alertando outras pessoas sobre a importância dos manguezais e trabalhando ativamente para implementar práticas de pesca sustentáveis, por isso são conhecidas como as "guardiãs do mangue". Barboza e colaboradoras (2024) destacam o protagonismo das mulheres nas atividades de pesca, manutenção ecológica dos manguezais e continuidade das práticas socioculturais no nordeste do Pará

Ao assumir a liderança na proteção do meio ambiente, as mulheres pescadoras têm mostrado que sua participação na pesca significa ir além do trabalho diário de captura e comercialização do pescado.

Figura 10: Momento de Fala para Mulheres sobre a vivência na Pesca.



Fonte: Acervo da Pesquisa, 2024.

Considerações Finais

A pesca artesanal em Curuçá reforça sua relevância central para a preservação dos manguezais. Além de ser fundamental para a subsistência das famílias, também a pesca é um elemento de preservação cultural e ambiental, baseada em práticas tradicionais que respeitam os ecossistemas locais. As mulheres são apontadas como lideranças comunitárias, verdadeiras "guardiãs do mangue", pois contribuem na sensibilização ambiental e na implementação de práticas sustentáveis, através de campanhas de preservação realizadas durante o "Julho Verde". Apesar de suas inúmeras e relevantes contribuições, as mulheres ainda enfrentam desafios relacionados à desigualdade de gênero, especialmente no que diz respeito à participação em espaços de decisão e ao acesso a oportunidades de formações técnicas e melhoria na remuneração. Nesse contexto, as iniciativas de formação realizadas junto à "Casa Comum" são apresentadas como fundamentais para garantir o pleno reconhecimento e a valorização do trabalho feminino nas comunidades pesqueiras. A atuação das mulheres na pesca artesanal exemplifica uma relação respeitosa, bem como o seu papel na gestão sustentável dos recursos naturais, primordial para a continuidade dessa prática. As mulheres pescadoras colaboram na aplicação de um modelo de pesca sustentável, contribuindo para a construção de um futuro mais justo e sustentável para a comunidade local e global.

Referências

- BARBOZA, Roberta Sá Leitão; LEITÃO-BARBOZA, Myrian Sá; RAMOS, Carla. *"Guardiãs dos mangais": a trama das marés e das águas conduzida pela liderança extrativista amazônica Marly Lúcia da Silva Ferreira*. In: Dantielli Assumpção Garcia; Norma Cristina Vieira. (Org.). *Mulheres, trabalhos e naturezas: Dizeres em movimento*. 1ed. Belém: NAEA, 2024.
- BEGOT, Ligia Henriques. *Valoração e Sustentabilidade da Pesca Artesanal de Curuçá e Colares, Estado do Pará: Uma análise das Externalidades de um Projeto Portuário na Percepção dos Pescadores*. 2018.
- COSTA, Marcos Rodrigues da. *Projeto Mecanismos Reguladores da Produção Pesqueira nos Sistemas Lagunares do Leste Fluminense: estado atual e cenários futuros*. Universidade Federal Fluminense - UFF, [2021].
- CRUZ, Mariana Neves. *Gestão de recursos pesqueiros na RESEX Mãe Grande de Curuçá: comunidade de Arapiranga de Dentro*. 2013. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

GERBER, Rose Mary. *Mulheres e o mar: uma etnografia sobre pescadoras embarcadas na pesca artesanal no litoral de Santa Catarina, Brasil*. 2013. 418 f. Doutorado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

LIRA, Talita de Melo; CHAVES, Maria do Perpetuo Socorro Rodrigues. Comunidades ribeirinhas na Amazônia: organização sociocultural e política. *Interações*, v. 17, n. 1, p. 66-76, 2016.

MANESCHY, Maria Cristina Alves. Da casa ao mar: papeis das mulheres na construção da pesca responsável. *Proposta*, n. 84, v. 85, mar./ago, 2000.

NASCIMENTO, Glória Cristina Cornélio. Mestre dos mares: o saber do território, o território do saber na pesca artesanal. In: *CANANÉA*, F. A. Sentidos de leitura: sociedade e educação. João Pessoa: Imprell, 2013. p. 57-68.

RUFFINO, Mauro Luis. *Gestão dos recursos pesqueiros na Amazônia*. Manaus: IBAMA, 2005.

SILVA, Edinael Pinheiro da. Estratégias Territoriais de Sobrevivência de Pescadores no Distrito de São João do Abade, Curuçá-PA. *Revista Agroecossistemas*, v. 12, n. 1, p. 151-177, 2020.

SOUSA, Hugo Pinon de; SILVA, Christian Nunes da; SILVA, João Marcio Palheta da; VIEIRA, Norma Cristina; SIQUEIRA, Deis Elucy; EVER, Marcela; GOMES, Maria. Divisão Sexual do Trabalho e Relações de Gênero em Contexto Estuarino-Costeiro. *Revista Antropologia*, n. 5, n. 3, p. 806-835, 2013.

WOORTMANN, Ellen. Da Complementaridade à Dependência: a mulher e o ambiente em comunidades pesqueiras do Nordeste. *Revista Série Antropologia*, v. 111, p. 1-115, 1991.

WOORTMANN, Ellen. Da Complementaridade à dependência: espaço, tempo e gênero em comunidades “pesqueiras” do Nordeste. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 18, p. 1-31, 1992

As histórias que as imagens contam: o uso de fotografias de acervo na Antropologia Visual

The stories images tell: the use of archival photographs in Visual Anthropology

Karen Ambrozi Käercher

Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
Porto Alegre, Brasil
kakaercher@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9342-1781>

Resumo:

Este artigo surgiu a partir da oportunidade de trabalhar com as fotografias de acervo de Aida Ferrás, uma personagem citadina conhecida pelos frequentadores dos cinemas de rua na cidade de Porto Alegre/RS. Deriva de um exercício de ver e remexer nas fotos e conversar sobre elas. É sobre estar disposto a ouvir e perambular por períodos históricos outros e estilos de vida que são verdadeiros achados etnográficos. Ao adotar o modelo *verbo-visual* (Bruno 2009), intento, por meio da imagem e dos *jogos de memória* (Eckert e Rocha, 2000), situar a pessoa no mundo. Em outras palavras, procuro descobrir por meio das imagens o que Aida diz sobre o mundo que habita. Além disso, trabalho com a dinâmica temporal por meio da *etnografia da duração* (Eckert e Rocha, 2011), na qual narrativas, imagens e formas de sociabilidade são constituídas. O resultado conduz à descoberta de abordagens imaginativas - como, por exemplo, as fotobiografias - para trabalhar com fotografias de acervo no campo da Antropologia Visual, ampliando as possibilidades de análise e interpretação.

Palavras-chave: Jogos de memória; Fotobiografia; Fotografias de acervo; Cinemas de rua.

Abstract:

This article emerged from the opportunity to work with the archival photographs of Aida Ferrás, a city figure known to regulars of the street cinemas in the city of Porto Alegre/RS. It stems from an exercise of looking at and rummaging through the photos and having conversations about them. It is about being willing to listen and wander through other historical periods and lifestyles that are true ethnographic finds. By adopting the verbo-visual model (Bruno, 2009), I aim, through the image and memory games (Eckert and Rocha, 2000), to situate the person in the world. In other words, I seek to discover through the images what Aida says about the world she inhabits. Furthermore, I work with temporal dynamics through the ethnography of duration (Eckert and Rocha, 2011), in which narratives, images, and forms of sociability are constituted. The result leads to the discovery of imaginative approaches—such as photo-biographies—used to work with archival photographs in the field of Visual Anthropology, expanding the possibilities for analysis and interpretation.

Keywords: Memory games; Photobiography; Archive photographs; Street cinemas.

Contexto e apresentação da pesquisa

“O cinema está entranhado em mim.”

Aida Ferrás

Aida Ferrás conta que foi iniciada na arte pela imagem, assistindo aos filmes de Charles Chaplin na década de 1930, no cinema improvisado do *Grupo Escolar*, pequena escola destinada aos filhos de militares em Quaraí/RS. Aos 15 anos, morando na capital do estado, começou a registrar todos os títulos de filmes assistidos em cadernetas, uma parte deste registro foi descartado pela mãe que a acusava de guardar coisas desimportantes. Intrépida, Aida logo tornou a registrá-los e fez de um caderno de atas o seu diário fílmico, que é atualizado até os dias de hoje. Ela presenciou a efervescência da sétima arte na capital gaúcha, sobretudo, nas salas de cinema de calçada.

Quando nos conhecemos, Aida começou a contar sua história a partir de uma estrela que uma cigana viu em sua mão e que significava que o seu sucesso estava guardado para a velhice. Hoje, com 92 anos, é conhecida como *A Dama do Cinema* ou *A Mulher que respira cultura* para os jornais da cidade. No ano de 2019, ela foi reconhecida pela Associação de Críticos de Cinema do Rio Grande do Sul (Accirs) como destaque no cenário audiovisual gaúcho. A assiduidade nas sessões das quartas-feiras, o cabelo antes alaranjado e o hábito de resolver as palavras cruzadas dos jornais alheios – rotina que intrigava alguns e exasperava outros, tal qual o proprietário de um antigo cinema de rua¹ na cidade de Porto Alegre -, demonstram a maneira nada usual como Aida vem direcionando a sua vida.

Como testemunha, Aida é uma memória viva dos cinemas de outrora e das diversas facetas da cidade que presenciou com o passar dos anos. Como colecionadora, colocou-me em contato com diferentes camadas de tempo por meio dos artefatos que guarda – fotografias, jornais antigos, cartas, postais, recortes e, até mesmo, bulas de remédio. Na convivência com Aida, a coleção está viva, em interação com suas memórias e seus projetos

¹ Nas cidades brasileiras, os chamados “cinemas de rua” ou “calçada”, não são conhecidos apenas pela característica de seu acesso, que ocorre diretamente pela rua - em oposição aos cinemas contemporâneos cujo acesso se dá pelo shopping ou centros comerciais - mas, às suas próprias calçadas que eram importantes espaços de sociabilidade das cidades, especialmente, nas décadas de 1920, 1930 e 1940. Os cinemas de rua, nesse contexto, eram mais do que locais para assistir a filmes: eles se tornaram espaços de sociabilidade, contribuindo para a vida cidadina e para a construção de uma identidade comunitária.

de devir. Este artigo surgiu a partir da oportunidade de trabalhar com este acervo, razão pela qual escolhi a *fotobiografia* como abordagem metodológica para construir uma narrativa por meio da imagem. Com inspiração nas narrativas visuais fotobiográficas de Fabiana Bruno (2009), busco delinear facetas da história de vida de Aida, de forma que algumas categorias éticas e dialéticas sejam elencadas para posterior análise e discussão, sem esquecer-me de situá-la no mundo por meio dos *jogos de memória* (Eckert e Rocha, 2000). Isto é, procuro descobrir por meio das imagens o que Aida relata sobre o mundo que habita.

O artigo apresentado aqui é um recorte da pesquisa que deu origem a tese de doutorado intitulada, *Aida: narrativas de uma frequentadora assídua dos cinemas de rua de ontem e hoje em Porto Alegre/RS* (2024). Nesse contexto, divulgar a fotobiografia produzida permite que as histórias de Aida passem a habitar outras pessoas, aproximando os leitores das experiências de vida de uma mulher idosa e cosmopolita. Permitindo-se imaginar, o leitor poderá vivenciar cidades de outrora por meio do funcionamento fantástico da memória. Desvendando, por meio dos fragmentos *verbo-visuais*, uma narrativa conduzida pelo ritmo mnemônico de Aida.

Imagem e Palavra: sobre o uso da imagem na pesquisa antropológica

Certa vez me perguntaram, durante o meu período de formação em Antropologia, qual das duas profissões eu estava tentando abraçar, se a de antropóloga ou a de fotógrafa. A pergunta não possuía um teor crítico, ela só precisava ser colocada para que eu pudesse responder: as duas coisas. É certo que durante a nossa formação na disciplina, preocupamo-nos em compreender e analisar todas as escolas de teoria antropológica que se sucedem uma após a outra, suas teorias e as mudanças de paradigma que cada uma delas institui. Também centramos os nossos esforços em ler e produzir etnografias que recorrem apenas à descrição usual, isto é, textual, para reconstruir situações vividas, contextos sociais e universos de pesquisa.

É a isto que Sylvia Caiuby Novaes (2021) se refere quando afirma que na nossa área, “o verbo, as palavras, os livros e as leituras possuem um papel preponderante.” (p.01). Essa é uma discussão de longa data e já vinha sendo debatida pela antropóloga cultural Margaret Mead em 1974 no artigo *Visual Anthropology in a Discipline of Words*, no qual destacou as limitações de uma abordagem estritamente verbal. Segundo a autora, havia chegado o momento em que as descrições etnográficas não davam mais conta de recriar contextos sociais, era preciso “mostrar” para torná-los verdadeiramente palpáveis. O cerne de seu

argumento reside na constatação de que a Antropologia, enquanto disciplina fundamentada em palavras, têm relutância em conceder espaço às imagens, a menos que estas atuem como personagens coadjuvantes.

Por um lado, se a Antropologia Social é uma área que se constituiu por meio do texto, por outro lado, ela é também uma das ciências que mais estabelece interfaces com outras áreas do conhecimento, não coincidentemente, com a arte, a literatura e o cinema. Para Novaes (2021), precisamos nos permitir sair dos livros e ultrapassar os muros que nos enclausuram. É preciso observar gestos, expressões faciais e outros detalhes, como os arquitetônicos, por exemplo, para que possamos descobrir ângulos nunca percebidos antes. Tudo isso faz parte dos modos de viver e habitar o mundo, e a fotografia pode ajudar a perceber e captar essas maneiras de uma forma que a palavra nem sempre dá conta.

A fotografia permite que o pesquisador saia da zona desconfortável das entrevistas formais. Embora tenhamos uma predileção pela forma semiestruturada, entrevistas em geral tendem a pouco revelar e, diversas vezes, muito a reduzir o caráter etnográfico. Já a fotografia se torna um meio e um pretexto para que o pesquisador se aproxime do universo que deseja conhecer sem instaurar um ambiente inquisitivo durante a pesquisa de campo. No final do trabalho, uma boa foto etnográfica revela se o pesquisador conseguiu criar vínculos com o tema e as pessoas escolhidas.

Por isso devemos nos atentar aos detalhes da narrativa fotográfica, aos símbolos, às disposições e às ranhuras pelas quais memória e duração se manifestam. O ato de fotografar durante o trabalho de campo demanda observação atenta e implica, necessariamente, que exista empatia e diálogo na relação entre pesquisadora e interlocutora. Com base nas autoras citadas, o papel da fotografia no contexto etnográfico parece ser palpável até este ponto. Contudo, quando as imagens provêm de acervos, sejam institucionais ou privados, elas devem se restringir a uma função puramente ilustrativa? De que maneira os acervos fotográficos podem ser utilizados de forma crítica e reflexiva em investigações antropológicas?

Em minha tese de doutorado, em diálogo com a proposta de Gil Z. Hochberg (2021) sobre a ativação de acervos, trabalhei com o acervo fotográfico de Aida, adotando duas abordagens distintas. A primeira consistiu na colorização manual das fotografias com aquarela líquida, um processo que contribuiu para adicionar camadas de cor e memória às imagens. A segunda e principal abordagem, objeto de discussão neste artigo, foi a fotobiografia, que se assemelha ao processo de colagem. Através dessa prática, busquei não

apenas incorporar as fotografias de acervo no texto, mas também reinterpretar as imagens, criando outras narrativas visuais que ativam a memória de maneira dinâmica e multifacetada.

Para circunscrever o debate, faz-se necessário ressaltar que as fotografias deste trabalho compõem narrativas não cabíveis aos propósitos ilustrativos. As fotografias são pensadas para serem descritivas sem que sejam meramente anexos para o texto verbal. Gosto de pensar na Fotobiografia de Aida como os filmetes de cinetoscópios. Para os não conhecedores da história do cinema, esclareço que cinetoscópios² eram instrumentos, cabines parecidas com fliperamas, em que sequências de fotografias rodavam num período de 30 a 60 segundos. Imagens que quando dispostas em sequência davam uma ilusão de movimento, *motion picture*, contando histórias sem palavras.

“Eu fotografo para que não se percam nos vãos da minha memória”, declarou a cineasta franco-belga Agnès Varda no documentário “Visages, Villages” (2017), um dos últimos de sua carreira. No cotidiano, as coisas, pessoas e gestos podem ser substituídos logo depois de observadas por outras impressões que se sobressaem em relação à primeira que tivemos. Para o fotógrafo e etnólogo francês Pierre Verger, a fotografia atua neste cenário com um papel de destaque, ela

[...] tem a vantagem de parar as coisas... e desta maneira permitir que se veja o que só tinha sido entrevisto e imediatamente esquecido, porque uma nova impressão veio apagar a precedente, e assim por diante, e o visto vira uma coisa esquecida. (Verger apud Guran, 2011, p.3).

Varda e Verger encontram-se em diálogo acerca do entrelaçamento da memória e das fotografias. O resultado deste encontro são os instantes enquadrados e materializados em fotografias que inspiram com as suas cores ou com a ausência delas estética e cuidadosamente produzidas. No que tange à memória, é por meio das contribuições das autoras Eckert e Rocha (2010) que busco trabalhar a partir de uma dinâmica temporal em que as narrativas, as fotografias e as formas de sociabilidade no cotidiano se constituem. A *etnografia da duração* baseia-se nas histórias vividas que são transmitidas e das quais nos apropriamos para desenvolver teorias e conceitos dentro da disciplina. Ao produzir descrições etnográficas, narramos essas histórias por meio da escrita, fotografias ou filmes.

Ao escolher trabalhar com as fotografias de acervo, observo a interlocutora no processo de rememorar as vivências que emergem por meio da materialidade impressa do

² O cinetoscópio foi inventado por William Kennedy-Laurie Dickson nos estúdios de Thomas Edison em 1891. Ficou conhecido como o primeiro projetor de cinema.

papel. Os álbuns de família e as fotografias tiradas de caixas envelhecidas somam-se à oralidade do relato e produzem, o que a antropóloga Fabiana Bruno (2009) chamou de *trabalho da memória*. Para a autora, este tipo de exercício vasculha “baús fotográficos, num estudo de reconhecimento do que guarda e conserva, o que forma e ordena, o que configura e – talvez – transfigura em termos de uma constituição de história de vida.” (Bruno, 2009, p. 28). Para o estudioso das imagens, Etienne Samain (2012), as imagens podem viajar, elas estão em constante movimento e, por consequência, as imagens são coisas vivas. Partindo do trabalho com as imagens, estaremos acompanhados de questionamentos, haja vista a imprevisibilidade das respostas.

Por fim, as imagens nos possibilitam perceber as entrelinhas, mesmo que nada esteja explicitamente escrito nelas. Desse modo, utilizo as fotografias de acervo como forma de potencializar o diálogo entre pesquisadora e interlocutora. Recorro às imagens de acervo com o objetivo de sensibilizar o olhar – tanto o meu, enquanto investigadora, quanto o do leitor, na posição de espectador de uma história de vida.

Fotobiografias

Como tenho sublinhado até agora, frente ao desafio de lidar com um grande volume de fotografias de acervo, optei pela fotobiografia como premissa metodológica para construir uma narrativa por meio da imagem³. A metodologia da fotobiografia na antropologia corresponde aos trabalhos realizados pela antropóloga Fabiana Bruno (2009). A autora associa a imagem como forma de “pensar” e “esquecer” a memória de pessoas idosas. Ao discutir a imagem enquanto acontecimento, epifania e fenômeno, ela procura descobrir as memórias dos seus interlocutores e o que eles depositam, guardam e escondem nelas. A memória, segundo Halbwachs (1990), é uma construção do momento presente e está ligada aos grupos e instituições sociais dos indivíduos. Logo, quando ouvimos as narrativas de nossos interlocutores, estamos presenciando não somente a transformação do tempo, mas da

³ O interesse em trabalhar com fotobiografias me acompanha desde o ano de 2019, quando participei do curso *Dos álbuns aos atlas: imagens, montagens e conhecimento em antropologia*, ministrado pela professora Fabiana Bruno. O curso aconteceu em comemoração aos 30 anos do Núcleo em Antropologia Visual (NAVISUAL) e aos 20 anos do Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV) coordenados pelas professoras Cornelia Eckert e Ana Luiza Carvalho da Rocha. Durante o período do curso, houve encontros para discutir textos, uma saída de campo e oficinas de experimentações e montagens. Posteriormente, quando entrei pela primeira vez no apartamento de Aida e vislumbrei a primeira fotografia analógica em preto e branco, soube que trabalharia com as fotobiografias.

própria memória. Por isso, de certa forma, as histórias e as memórias só existem quando lembradas ou formuladas.

É por este motivo que os álbuns fotográficos são produtores de memória, eles estão impregnados de narrativa. São como relíquias, heranças genealógicas de cada família. Eles comportam fotografias do núcleo familiar ao longo de décadas. Fotografias que preenchem álbuns de páginas acartonadas e capas de couro há muito envelhecidas. Mas, sem um narrador, é como se não pudéssemos entendê-los. É como se tivessem sido escritos em uma língua estranha. Como podemos compreender imagens de pessoas desconhecidas, cujas histórias não ouvimos, em lugares onde nunca estivemos? O que fazemos com as fotografias que nos são deixadas feito herança, mas com as quais não possuímos nenhuma ligação? A condição de existência do álbum de fotografias é constituída pela oralidade, pela memória e pela narrativa. Ele só ganha sentido quando há pelo menos uma contadora de histórias, uma personagem que organize as palavras em narrativas para que elas possam habitar outras pessoas. Da mesma forma, as fotografias dos álbuns só ganham vida quando são lembradas, narradas, ativadas.

Bruno (2009), já havia comunicado que para visualizarmos as fotos dos álbuns de família, devemos virar as páginas na companhia de um interlocutor que seja um potencial conhecedor das fotografias. Tendo em vista que, se não soubermos a história por trás da fotografia, pouco podemos inferir sobre ela. A ideia da fotobiografia consiste em articular os relatos verbais que foram suscitados durante o trabalho de campo em conjunto com as fotografias de acervo. Dessa forma, existe uma espécie de interação, entre observador e narrador, provocada pela imersão no contexto da história de vida que a montagem fotobiográfica provoca. Essa parte da pesquisa é oriunda de um exercício de ver e remexer nas fotografias e conversar sobre elas. É sobre estar disposta a ouvir e perambular por períodos históricos outros. Sobre famílias outras e estilos de vida que são verdadeiros achados etnográficos.

Parece plausível afirmar que a montagem se torna imprescindível para a fotobiografia enquanto imagem-memória/verbo-visual. O processo de montagem, que poderia ser pensado como elaboração e construção, coloca em relevo aspectos importantes sobre a vida das pessoas. Ele revela as camadas temporais que levam o pesquisador a descobrir o que, muitas vezes, está para além dos álbuns ou por trás deles. Nas palavras de Bruno (2012),

Poderíamos fortalecer nossa definição conceitual a partir de outro ponto de vista, levantando a questão: o que viria a ser montar uma fotobiografia? Como defini-la ou, melhor dizendo, como poderíamos tentar nos aproximar de sua dimensão única e de sua carga existencial? Ela é, primeiro, esse esforço intenso de ordem arqueológica, essa tentativa de descobrir -, camada após camada, imagem após imagem - dentro, para cima, embaixo, nos arredores, nos entrecruzamentos de figuras de ordens múltiplas - traços e vestígios de emoções, de sensibilidades, de sentimentos; sempre, fragmentos da vida de uma pessoa. (p.97).

O empenho da autora em montar as fotobiografias de forma artesanal é inspirador e muito potente para pensar as categorias êmicas da pesquisa. Ela intersecciona ora as imagens escolhidas e descartadas, ora as imagens e o texto - este último é editado de forma a parecer também uma imagem. Seguindo alguns dos passos indicados pela metodologia proposta por Bruno (2009), construí ao longo de meu trabalho uma fotobiografia que leva o nome de Aida. Desta forma, a interlocutora escolhe as fotos e as dispõe numa montagem que faça sentido para a narrativa que estamos costurando por meio dos jogos de memória (Rocha e Eckert, 2000). As fotografias escolhidas por Aida foram, posteriormente, montadas em pranchas de fundo preto⁴, que remetem tanto às telas do cinema quanto ao *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg⁵. A partir da ideia de fixar o relato ao instante que a fotografia “congelou”, passo também a fixar alguns dos cenários históricos dos momentos em que as fotografias foram tiradas para que o leitor-observador consiga situar o personagem-narrador no mundo. Desta maneira a fotobiografia de Aida assume uma configuração simultaneamente digital e analógica.

Etienne Samain (2012) disse que as fotografias são como “tecidos, malhas de silêncios e ruídos” e que, precisamente por este motivo, tendem a se acumular ao longo do tempo em envelopes e caixinhas como se fossem tesouros, relíquias da nossa existência. Para descobrirmos as histórias inscritas sob, sobre e dentro delas precisamos entender as fotografias enquanto confidências, memórias e arquivos. Com base nessa perspectiva, a *Fotobiografia de Aida* reúne em cada prancha esses três elementos. Cada prancha passa, assim, a ser confiança por meio das narrativas que se derramam sobre as imagens;

⁴ Os processos envolvidos na montagem da prancha estão detalhados no decorrer do texto.

⁵ De acordo com Samain (2011), Aby Warburg foi um antropólogo e historiador da arte que empreendeu a construção de um Atlas de Imagens e de uma biblioteca em formato de arena elíptica, ambos intitulados com o nome da deusa titânide *Mnemosyne*. Nutrido por diversos saberes, sobretudo o de sua biblioteca, Warburg criou 79 painéis, reunindo em torno de 900 imagens, em sua maioria fotografias em preto e branco, mas também fotografias de objetos, recortes de jornais, afrescos de edifícios, entre outros. Warburg montava estes diversos elementos, numa ordem não linear de leitura, sobre painéis de madeira cobertos por tecidos pretos. Após, instalava essas pranchas na biblioteca para que as imagens dialogassem entre si. Ou ainda, pensassem entre si no que é a extensa história do ocidente. Tal qual ele fazia com a catalogação dos livros, que não correspondiam a uma organização por gênero ou nome de autores. Os livros eram organizados por meio da *Lei de Boa Vizinhaça*, de forma que se relacionassem uns com os outros.

simultaneamente, uma manifestação de memória e arquivo que derivam de Aida, da cidade e dos cinemas.

Por fim, é importante ressaltar que o objetivo deste artigo não é, portanto, apresentar a fotobiografia integral de Aida. O intuito é discutir novas abordagens para trabalhar com imagens de acervo no âmbito da Antropologia Visual. Para aqueles que desejarem consultar a Fotobiografia completa, estes poderão consultar a tese de Doutorado à qual ela pertence, bem como a exposição virtual do 47º Encontro Anual da ANPOCS, na qual a proposta foi premiada com menção honrosa no Prêmio Ana Maria Galano. Acessar utilizando o Qr Code a seguir:



4 Do processo de montagem à colagem

Quando Aida compartilhava suas histórias comigo, nem sempre vinculadas à sua própria experiência, mas também às narrativas de outras pessoas, representadas nas fotografias que analisávamos juntas, comecei a reconhecer as imagens que ela me apresentava. Isso ocorreu porque, ao revisá-las repetidamente, as histórias que me foram narradas passaram a ressoar em minha memória, de maneira análoga ao fenômeno no qual alguém é capaz de completar uma frase iniciada por outra pessoa, como se soubesse de cor os diálogos de seu filme favorito. Diante de um vasto conjunto de fotografias, encontrei-me com Aida para selecionar algumas imagens que seriam incluídas no trabalho. Com o rádio da cozinha sintonizado na FM Cultura 107.7, o uso de um gravador e o caderno de campo, registrei os relatos de Aida enquanto ela organizava e comentava as fotografias. A escolha das imagens e sua sequência foram determinadas por ela própria, embora, inevitavelmente, minha presença tenha exercido alguma influência no processo. Refletindo sobre esse momento, penso que em algumas situações, meus comentários ou questionamentos acerca das imagens acabaram por atribuir maior relevância a certas fotografias. Portanto, é possível supor que Aida não teria organizado as imagens da mesma forma sem a minha intervenção. Da mesma maneira, eu não teria sido capaz de selecionar e organizar as fotografias de acordo com a percepção de alguém que não vivenciou os momentos retratados.

Neste sentido, percebe-se que o processo de montagem, tanto dos arranjos visuais quanto das fotobiografias, opera por contaminação nos chamados jogos de memória. Para as autoras, Ana Luiza C. da Rocha e Cornelia Eckert (2000), a memória é tempo subjetivado e espaço para construção de conhecimento. E, na intersecção entre esses dois campos, podemos encontrar os jogos de memória que, por sua vez,

[...] explicitariam uma ação inteligente singular do sujeito humano sobre o mundo na busca de um princípio de causalidade (formal e material) que possa enquadrar, de forma inseparável, vida e matéria. A memória compreendida como *topos* espaço fantástico, lugar de extroversão e introversão de uma linguagem arbitrária de símbolos, e coordenada, no plano da imaginação criadora, por esquemas de pensamento, evocaria, portanto, os diferentes procedimentos interpretativos-narrativos que dão sentido aos arranjos entre vida e matéria, reunindo-as de forma inseparável. (Rocha e Eckert, 2000, p.73).

A combinação entre história de vida narrada (formas) e fotografias (matéria) proporcionaram que pesquisadora e interlocutora criassem um vínculo por meio da imagem. Assim, o percurso de ordenação resultou em 20 fotografias, as quais foram reduzidas e divididas em mais duas seções de 10 e 3 fotografias, respectivamente. Este ordenamento, pré-fotobiográfico, Bruno (2009) denominou de Arranjos Visuais. Expor aqui estes arranjos, é compartilhar parte do processo de revirar os álbuns, gavetas e baús do passado para redescobrir a vida de uma pessoa. É também sobre compreender que qualquer história é uma narrativa constantemente recriada pela sobreposição de memórias. Como Donna Haraway (2019) comunicou, “importa quais histórias contamos para contar outras histórias.” (Tradução livre, p.35).

Neste viés, o tipo de contação de histórias que me proponho a amarrar aqui é o mais próximo que consegui chegar de Ursula K. Le Guin (1996) e Donna Haraway (2019). Seguindo a ótica das autoras, as práticas de contação de histórias estão repletas de formas de imaginar e performar mundos que façam mais sentido para as pessoas que partem e para as pessoas que ficam. As histórias de vida não possuem uma linearidade, elas não se encerram com uma tela preta onde se pode ler *The end*. Elas são como um punhado de fios que conectam a mais histórias, as quais, por sua vez, ligam-se a outras histórias, e assim por diante. Nos arranjos visuais a seguir, o leitor encontrará, com perdão do trocadilho filmico, as cenas de uma vida em constante processo de edição. No exercício de reduzir as fotografias, outras histórias vão sendo contadas conforme novos conjuntos são formados. Vejamos as etapas dos arranjos abaixo:

- Arranjo Visual 1

[A escolha de 20 fotografias e a ordenação de Aida;]

- Arranjo Visual 2

[Redução e esmaecimento de 10 fotografias;]

- Arranjo Visual 3

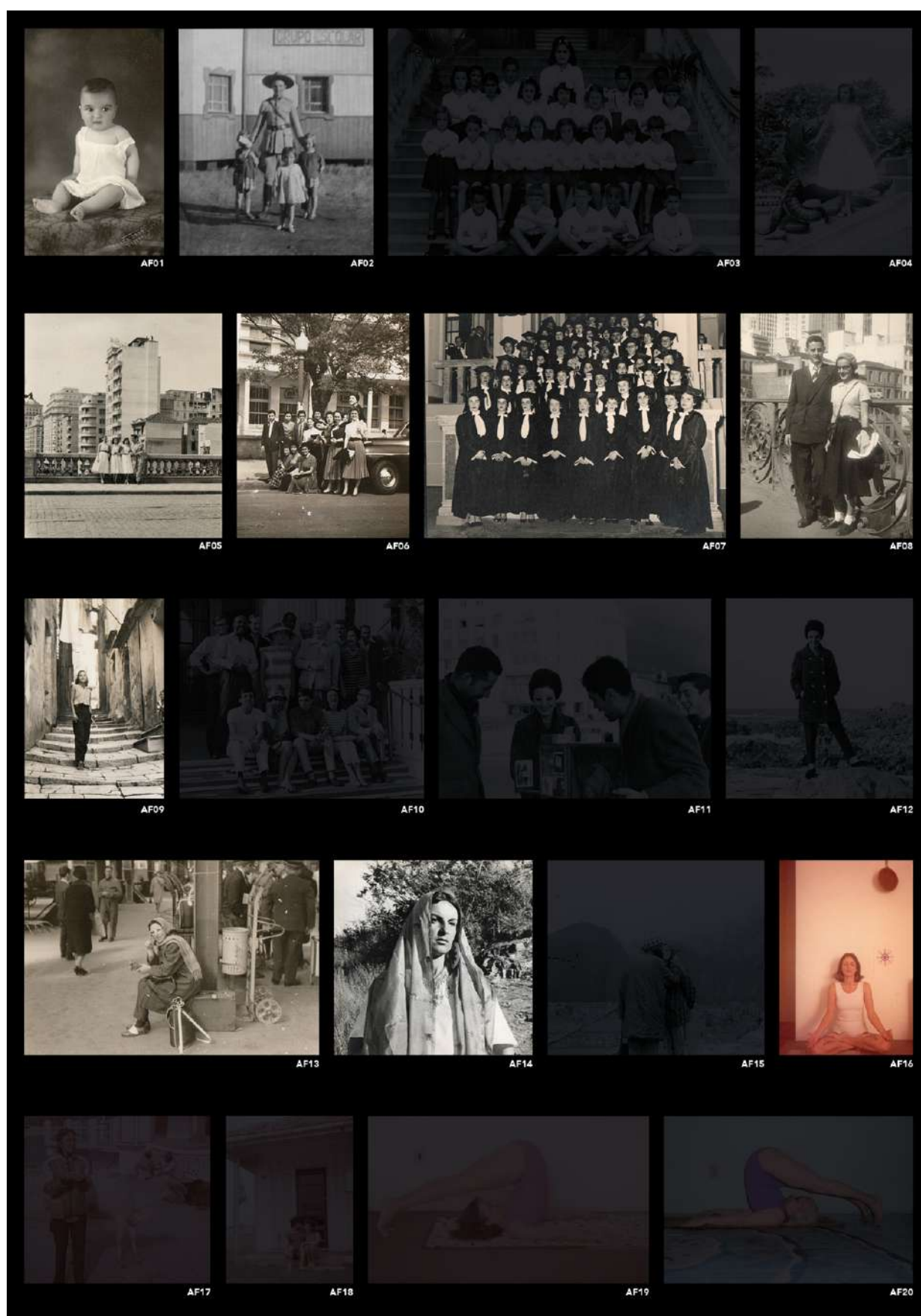
[Redução e esmaecimento de 7 fotografias, elencando as 3 sobreviventes como mais expressivas para o roteiro de vida que Aida desenvolveu.]

Figura 1: Arranjo visual 1.



Fonte: autora, 2024.

Figura 2: Arranjo visual 2.



Fonte: autora, 2024.

Figura 3: Arranjo Visual 3.



Fonte: autora, 2024.

Em seguida, os Arranjos Visuais criam as condições para a montagem da fotobiografia que leva o nome da interlocutora da pesquisa. Para além dos fragmentos de história de vida, a Fotobiografia de Aida dispõe também de recortes de papel, sobretudo jornais, que costuram elementos e técnicas analógicas e digitais. Isto significa que a fotobiografia é subjetiva na medida em que reúne, seleciona e organiza as fotografias da vida pessoal de Aida, bem como coletiva quando proponho enquadrar a narrativa pessoal numa cena de dramas históricos. Assim, busco aludir às grandes transformações vividas por Aida, o cinema e a cidade. Os recortes são, portanto, pistas históricas de uma temporalidade nem sempre linear produzida pela montagem. É desta forma que os percursos de Aida remontam cidades que comportam cinemas de rua, jornais impressos, bondes e fotógrafos lambe-lambe.

Os “recortes” incorporados derivam de jornais que estão disponíveis no acervo da Hemeroteca Digital Brasileira⁶. Utilizo o termo recortes⁷ para descrever pequenos fragmentos de informações que desempenham o papel de pistas históricas, assemelhando-se às montagens de Dziga Vertov. Além disso, a abordagem estética da fotobiografia que me propus a construir procura representar imagetivamente a passagem do tempo por meio dos cadernos de anotações filmicos de Aida. Posto que nestes cadernos ela anota todos os longas, médios e curtas metragens que assistiu desde criança até a velhice. Por ser muito antigo, o caderno parece de fato uma relíquia arqueológica em processo de decomposição. A cada página pode-se observar as extremidades corroídas pelo tempo e pelos insetos. É aparente o amarelamento do papel, o vencimento da cola, o desprendimento das páginas e a intervenção de Aida ao tentar conservar o caderno. Em várias ocasiões ela utilizou de rótulos de remédios para unir uma página a outra.

É notório que este caderno representa um dos maiores tesouros preservados por Aida. Àqueles que tiveram acesso às reportagens sobre sua vida nos jornais, frequentemente, desejam ver pessoalmente esse *Filmow*⁸ analógico. Torna-se interessante refletir sobre como décadas antes pessoas como Aida já realizavam o registro de informações desse gênero em cadernetas e diários. De fato, ela mantém diversos cadernos nos quais anota os filmes que assistiu, sendo o caderno ao qual me refiro repetidamente ao longo deste texto o mais

⁶ Além do acervo pessoal de fotografias de Aida, é importante salientar que os recortes de jornal utilizados derivam dos seguintes veículos de informação, *Semanário Cinematográfico*, *A Federação e Estado do Rio Grande: Companhia Editora Rio Grandense*. Disponíveis por meio do arquivo da Hemeroteca Digital Brasileira.

⁷ Vale ressaltar que, evidentemente, nenhum jornal foi fisicamente recortado durante esse processo.

⁸ Para aqueles que não levam uma vida de cinéfilo, Filmow é um site e aplicativo digital para que os usuários cataloguem todos os filmes que assistiram ou desejam ver. Uma alternativa em inglês, amplamente utilizada no Brasil, é o *Letterboxd*, que serve para a mesma finalidade.

relevante entre eles. Considerado o principal, o antigo caderno de atas contém a maior parte das anotações e acumula um número significativo de intervenções de Aida, assegurando que esses registros não se percam com o passar do tempo. Nesse sentido, Aida está constantemente intervindo na materialidade desgastada do papel para assegurar sua duração. É o esforço contínuo, para usar as palavras de Eckert e Rocha (2011), contra a matéria perecível do tempo.

Um ponto adicional a ser analisado refere-se à prática de Aida de acumular seus registros filmicos e outros colecionismos, com o propósito de preservar e recordar sua trajetória ao longo da vida. Este comportamento, comumente compartilhado por muitos de nós, reflete a propensão de preservar coisas como meios mnemônicos a fim de nos lembrarmos de quem somos. Conforme observado por Izabela Tamasso (2005), pesquisadora dedicada ao estudo do patrimônio, o ato de acumular patrimônio, em suas diversas manifestações, “contraria a transitoriedade das coisas. Salvando da erosão e do descarte, nós procuramos o equilíbrio entre o efêmero e o permanente. (p. 14).” O costume de armazenar documentos, preservando-os com a mesma devoção dispensada às fotografias que contam a história de uma vida, alinha-se à concepção de Aida acerca do material como fonte de informação e memória. A magnitude desse acúmulo, seja ele categorizado como colecionável ou não, estabelece uma interconexão entre cultura material, arquivo, história e memória.

Ademais, o caderno de Aida constitui uma evidência do tipo de cinema que ela frequenta e consome, englobando filmes que se distanciam da esfera comercial do *mainstream*. Muitos desses filmes são daqueles que poucos se lembram de ter assistido. Não é infundado supor que várias dessas obras registradas por Aida já não estejam mais acessíveis. Alguns títulos, ousado afirmar, são quase impossíveis de localizar e representam desafios para o mapeamento e rastreamento de suas cópias. Neste contexto, a Cinemateca Capitólio⁹, por meio do seu *Projeto Raros: filmes que você sempre quis ver ou nem imaginava que existiam*, destaca-se como a instância preeminente para a apreciação de alguns dos filmes preferidos e registrados por Aida. Inaugurado em maio de 2003, o referido projeto

⁹ A Cinemateca Capitólio ocupa um lugar de destaque na vida de Aida, sendo um dos cinemas mais frequentados por ela ao longo dos anos. Localizada na Avenida Borges de Medeiros, em Porto Alegre, a Cinemateca é um importante centro cultural da cidade, conhecido por suas exibições de filmes nacionais e internacionais, festivais e sessões comentadas. Aida, que mantém ingressos do Capitólio como recordações preciosas em suas gavetas, considera o local mais do que um simples cinema, mas um marco na história do audiovisual no Rio Grande do Sul. A Cinemateca tem uma longa trajetória que remonta ao Cine Theatro Capitólio, inaugurado em 1928, e passou por diversas fases. Embora não haja uma homenagem formal a Aida no espaço, ela foi reconhecida em um cartaz da mostra *A Vingança dos Filmes B*, o qual a retratava de forma humorística. A Cinemateca, com seu ambiente único, continua sendo um local especial para Aida, para os cinéfilos e para a comunidade em geral.

foi concebido pela Coordenação de Cinema, Vídeo e Fotografia da Prefeitura de Porto Alegre, com a finalidade de proporcionar ao público o acesso a títulos que nunca foram lançados no circuito exibidor brasileiro ou que permaneceram por longos períodos fora de circulação nas salas de cinema. A iniciativa visa reconstruir a essência das *midnight movies*¹⁰ realizadas na cidade de Nova York no final dos anos 1960.

Retornando à fotobiografia, dada a importância do caderno de registros filmicos, as anotações de Aida substituem aqui a estética das pranchas pretas do Atlas de imagens *Mnemosyne* de Aby Warburg (2010) - uma das características da estética das fotobiografias propostas e construídas por Bruno (2010). Ainda que em algum momento do processo de montagem eu tenha caminhado em outra direção estética e teórico-conceitual, é incontestável que o meu trabalho tem uma dívida com Fabiana Bruno (2009). Essa dívida não se restringe apenas pelos conceitos elaborados, mas, estende-se também à fonte de inspiração e a permissão que a autora nos concede de trabalharmos antropologicamente a partir das imagens de acervo dos nossos interlocutores. E, além disso, de ousarmos escrever sobre as histórias que as imagens nos contam.

Como já mencionado anteriormente, em conjunto às narrativas da contadora de histórias e suas fotografias, procuro “recortar e colar” *cenas* da cidade de Porto Alegre ou do cenário cinematográfico. Isso ocorre porque, com frequência, discutíamos sobre a cidade e o cinema, embora esses elementos nem sempre estivessem em evidência nas fotografias escolhidas. Assim, o processo de montagem reordena o vivido embalado pelas mudanças que vão sendo configuradas nos jogos da memória. Ou, em outros termos, as memórias são arranjadas para construir uma história dos cinemas de rua de Porto Alegre.

Portanto, os “remendos” feitos pelas mãos de Aida no caderno, realizados com a finalidade de unir uma página a outra, compõem com os recortes de jornais utilizados quando tento expressar narrativamente outros períodos históricos do cinema e da cidade. É a partir

¹⁰ O termo “midnight movie”, originado na década de 1950, fazia referência aos filmes de qualidade questionável e com temáticas consideradas inadequadas para os padrões sociais da época, que eram exibidos na televisão americana a partir da meia-noite. Esses filmes frequentemente abordavam conteúdos como violência ou sexualidade de maneira explícita, que não se encaixavam nas normas tradicionais do horário nobre. Na década de 1970, a ideia de midnight movie passou a estar mais associada ao cinema alternativo, com produções de baixo orçamento que não se inseriam no circuito comercial dos cinemas americanos. Essas sessões de meia-noite ganharam popularidade, especialmente na cidade de Nova York, onde filmes como *The Rocky Horror Picture Show* (1975) e *Pink Flamingos* (1972) atraíam um público fiel. Com o tempo, o termo passou a ser utilizado também para descrever as pré-estreias de filmes de grande expectativa que ocorrem à meia-noite, como forma de criar uma aura de exclusividade em torno de lançamentos aguardados, como é o caso de filmes das franquias Harry Potter, Star Wars e do universo cinematográfico Marvel. Hoje, midnight movie também pode representar uma tradição cultural revisitada pelos cinemas de rua sobreviventes, marcada por sessões noturnas que mesclam nostalgia, contracultura e o desejo de vivenciar o cinema de uma maneira inusitada.

dessa experimentação que surge o aspecto de colagem da Fotobiografia de Aida, que considero ser a minha forma particular de fotobiografar. Ao conduzir o processo de montagem, vou incorporando recortes que evocam as significativas transformações pelas quais a sétima arte passou, desde a invenção do som, passando pela colorização da imagem com a *technicolor*, até o advento do cinema tridimensional. Além disso, busco não apenas representar visualmente a transformação do cinema, mas também as diversas temporalidades não lineares presentes nas memórias de Aida.

Nascida em 1931, o mesmo ano em que o cinema sonoro foi introduzido em Porto Alegre, Aida testemunhou essas e outras mudanças. É importante ressaltar que, embora o cinema sonoro tenha chegado à cidade no referido ano, sua popularização não foi imediata. Na prática, os cinemas locais demoraram a adquirir o equipamento necessário para viabilizar a audição dos filmes. A título de exemplo, em algumas páginas do jornal *A Federação*, encontradas durante a pesquisa no acervo da Hemeroteca, é possível observar a corrida dos cinemas da cidade para instalar o equipamento sonoro. Em 18 de março de 1931, a manchete *O cinema sonoro no Capitólio* ilustra esse cenário destacando que,

Há dias foi inaugurado no Capitólio um excelente aparelho Melaphone, destinado a exibição de películas sonoras. O melhoramento de que o Sr. Faillace dotou seu cinema foi recebido com geral agrado pelos moradores da cidade baixa. Dórvante, estes não precisarão vir até às casas de diversões do centro para assistir films falados, frequentando assim, com assiduidade, o Capitólio. (*A Federação*, 1931).

Em 23 de abril de 1931, o Cinema Garibaldi também estava fechado para a instalação do cinema sonoro, conforme informado pelo jornal *A Federação*. Embora *O Cantor de Jazz* (1927) seja, indiscutivelmente, o filme mais famoso dos primórdios do cinema falado, na montagem utilizo uma página do jornal *Estado do Rio Grande: Companhia Editora Rio Grandense*, que destaca outro filme: a exibição de *Marcha Nupcial* (1928). A propaganda enfatiza a sincronização da película como sonora, cantada e colorida.

A seguir, apresento um vislumbre da minha abordagem ao entrelaçar na fotobiografia não apenas narrativas e fotografias vernaculares¹¹, mas também os recortes e manchetes de jornais.

¹¹ São ditas fotografias vernaculares àquelas que possuem caráter amador. São, geralmente, encontradas em arquivos pessoais e nos álbuns de família. Para o historiador Geoffrey Batchen (2000), são as fotografias que ocupam o lar e o coração, mas raramente o museu ou a academia. Para o autor, o conjunto de fotografias comuns e regionais representam um campo negligenciado, para o qual devemos escrever uma história. A relevância da fotografia vernacular na pesquisa antropológica se deve aos marcadores identitários, de subjetividade e alteridade presentes nas fotografias. Além disso, elas se constituem enquanto um dispositivo de memória.

Figura 4: Prancha pertencente à Fotobiografia de Aida.



Fonte: autora, 2024.

A técnica da colagem, como forma de expressão artística, pode ser interpretada como uma representação única da vida cotidiana. Dziga Vertov, na sua forma de fazer cinema, buscava capturar imagens não ensaiadas, documentando cenas da vida de maneira improvisada. Essa abordagem vai ao encontro do método construtivista, que destaca as marcas do processo criativo, mobilizando a consciência do espectador para que esteja constantemente ciente de estar diante de um produto, um filme, e não da realidade em si. Contrapondo-se, desta forma, à ocultação da técnica e às transições sutis muito presentes na produção cinematográfica convencional. No processo de montagem, Vertov organizava os planos por meio de cortes rápidos, intercalações, transições ou sobreposições que evidenciavam a feitura do processo, assemelhando-se assim ao conceito de colagem. De maneira a inspirar-me também em Vertov, a Fotobiografia de Aida resulta em um conjunto de pranchas preenchidas, por vezes com excesso, de recortes e colagens que buscam transmitir o que nem sempre conseguimos expressar totalmente por meio das palavras.

Denomino de “prancha” cada “página” da fotobiografia que pode conter mais de uma imagem. Esse estilo de montagem ficou conhecida na Antropologia Visual com o pioneiro *Baliñese Character: a photographic analysis* (1942), de Margaret Mead e Gregory Bateson. Apesar de não ter sido imediatamente reconhecido como um marco na área, a obra foi revisitada, anos mais tarde, como uma contribuição significativa. A obra visava explorar as formas como a criança nascida em Bali se tornava balinesa. Os autores adotaram uma abordagem inovadora, apresentando aos leitores mais de 100 pranchas verbos-visuais, compostas por páginas duplas: de um lado fotografias e, do outro, relatos escritos. Com cerca de 25 mil fotografias resultantes de um extenso trabalho de campo entre 1936 e 1939, os autores empreenderam uma meticulosa seleção, inicialmente escolhendo 6 mil, posteriormente reduzindo para 4 mil, até chegarem a 759 fotografias, que compuseram as 100 pranchas finais da publicação. A montagem e apresentação das pranchas de *Baliñese Character*, segundo Etienne Samain (2000), podem ser consideradas como um “circuito visual de leitura das fotografias”, uma vez que podem ser “lidas” de cima para baixo, da esquerda para a direita e até mesmo na diagonal, ou seja, em múltiplos sentidos. Outra característica das pranchas está no plano estrutural de algumas delas, tendo em vista que as imagens foram produzidas em momentos distintos e reunidas para estabelecer um diálogo que reflete o ethos balinês. Conforme destacado por Samain (2000),

Num primeiro momento, nosso olhar, quase que assustado e medusado, procura entender o que tem a ver a presença conjunta de elementos tão heteróclitos... O que acontece, no entanto, é que diante deste enigma visual, buscamos uma solução, uma saída, um sentido. Para tanto tentamos, um pouco ao acaso da vertigem de nosso olhar, mergulhar em cada

uma das seis figuras, procurando descobrir, através de suas diversidades figurativas, o que elas poderiam ter em comum ou, melhor dizendo, buscando desvendar uma estrutura ou um elemento catalisador, capaz de religá-las. E qual seria? (p.76).

Sob essa perspectiva, as pranchas que construo compartilham semelhanças com as pranchas estruturais de Mead e Bateson, uma vez que busco reunir diversas imagens para construir uma narrativa coesa. Usando as palavras de Samain (2000) uma vez mais, “entre a escrita e a visualidade, existem laços de cumplicidade necessários.” (p. 61). Em certo sentido, o que empreendo neste contexto se assemelha à figura mitológica da Quimera. Este ser místico encarna uma aparência híbrida, uma composição, para não mencionar imediatamente uma colagem, que amalgama elementos de leão, cabra e serpente, manifestando ainda a capacidade de “*exalar fogo pelas ventas*”. Em outras palavras, a Quimera constitui-se como uma síntese de imagens díspares que resulta em algo novo: uma montagem. Reviro arquivos e estabeleço conexões entre materiais que, à primeira vista, parecem desprovidos de qualquer relação.

Nesse contexto, reside a função do antropólogo e pensador visual não apenas como tradutor, mas como articulador de um diálogo, como alguém que estabelece conexões. De acordo com a autora Gil Z. Hochberg (2021), a superação da fadiga arquivística e a atribuição de significado real aos arquivos demandam uma abordagem radicalmente distinta - uma que se fundamente na imaginação, visão prospectiva, ludicidade, criatividade, especulação e fabulação. Além disso, percebo o método de Hochberg (2021) como uma provocação para refletir sobre o potencial crítico que surge ao ativar o arquivo de Aida. Segundo a autora, ao conectar o conhecimento à arte, o arquivo se transforma em um portal que permite não apenas compreender o presente, mas também imaginar o futuro. Essa perspectiva se afasta do uso tradicional e autorizado dos arquivos, frequentemente visto como uma retroceder ao passado, e abre caminho para novas formas de criação de imagens.

Nos parágrafos precedentes, descrevi algumas etapas e a intencionalidade subjacente à montagem da Fotobiografia de Aida. Contudo, é fundamental reconhecer que a interpretação das pranchas pode variar amplamente e ser objeto de leituras diversas, algumas das quais podem escapar da própria intenção e percepção de quem as produziu.

Considerações finais

A proposição deste artigo foi a de abordar a história de vida de Aida Ferrás por meio da imagem e a importância da fotografia de acervo como registro do passado e como possibilidade imaginativa para o futuro. Essa abordagem se fundamenta a partir da ativação desses acervos fotográficos preservados ao longo do tempo em latinhas de biscoitos e caixas de sapatos. Quando combinadas, as narrativas pessoais e as fotografias de acervo, proporcionam perspectivas subjetivas e coletivas, ou seja, sobre os modos de viver dos sujeitos e sobre as mudanças ocorridas em suas comunidades ao longo do tempo.

Por fim, gostaria de salientar que as histórias são como ervas daninhas, indomáveis e capazes de brotar em qualquer lugar, mesmo quando não são intencionalmente semeadas. As histórias são ideias que se fixam com mais força do que as lembranças, pois têm o desejo de se espalhar, prontas para fincar raízes em um solo vasto e fértil. Já as lembranças podem se dissipar caso não sejam mantidas vivas, caso as pessoas deixem de se lembrar. Por isso, a fotobiografia de Aida é uma ideia, uma história que foi contada e convida o leitor a uma jornada de descoberta, para que as lembranças de Aida não se percam nos vãos de sua própria memória.

Referências

- BATESON, Gregory; MEAD, Margaret. *Baliñese character: A photographic analysis*. Ethnographic Fieldwork: An Anthropological Reader, p. 450-464, 2012.
- Batchen, Geoffrey 2000. *Vernacular Photographies*, em Each Wild Idea, Writing Photography History, Cambridge, MIT Press.
- BRUNO, Fabiana. Fotobiografia. *Por uma metodologia da estética em Antropologia*. 2009. Tese. (Programa de Pós-Graduação em Multimeios). Universidade de Campinas, Campinas, 2009.
- ECKERT, Cornelia, ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. *Os jogos da memória*. Ilha Revista de Antropologia, v. 2, n. 1, p. 71-84, 2000.
- ECKERT, Cornelia; DA ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. *Etnografia da duração nas cidades em suas consolidações temporais*. Política e trabalho: revista de ciências sociais. João Pessoa, PB. N. 34 (abr. 2011), p. 107-126, 2011.

VERGER apud GURAN, Milton. *Considerações sobre a constituição e a utilização de um corpus fotográfico na pesquisa antropológica*. Discursos fotográficos, v. 7, n. 10, p. 77-106, 2011.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, Editora dos Tribunais, 1990.

HARAWAY, Donna J. *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni, 2020.

HOCHBERG, Gil Z. *Becoming Palestine: Toward an Archival Imagination of the Future*. Duke University Press, 2021.

KÄERCHER, Karen. *Aida: narrativas de uma frequentadora assídua dos cinemas de rua de ontem e hoje em Porto Alegre/RS*. 2024. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2024.

LE GUIN, Ursula K. *The carrier bag theory of fiction*. The ecocriticism reader: Landmarks in literary ecology, p. 149-154, 1996.

MEAD, Margaret. *Visual anthropology in a discipline of words*. Principles of visual anthropology, v. 3, p. 3-12, 1975.

NOVAES, Sylvia Caiuby. *Por uma sensibilização do olhar: sobre a importância da fotografia na formação do antropólogo*. GIS-Gesto, Imagem E Som-Revista De Antropologia, v. 6, n. 1, 2021.

SAMAIN, Etienne. *As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo*. Visualidades, v. 10, n. 1, 2012.

SAMAIN, Etienne. *Como pensam as imagens*. Editora da Unicamp, 2012.

SAMAIN, Etienne. *As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: entre antropologia, imagens e arte*. Revista Poiésis, v. 12, n. 17, p. 29-51, 2011.

SAMAIN, Etienne. *Os riscos do texto e da imagem - Em torno de Baliñese character (1942), de Gregory Bateson e Margaret Mead*. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, n. 14, p. 63-88, 2000.

TAMASO, Izabela. *A expansão do patrimônio: novos olhares sobre velhos objetos, outros desafios...* (Laudos culturais dos antropólogos inventariantes). Sociedade e cultura, v. 8, n. 2, 2005.

VARDA, Agnès. *Visages, Villages*. 2017.

Santuário, a dança de Exu: notas sobre fotografias e vivências de axé

Sanctuary, the dance of Exu: notes on photographs and axé experiences

Rodolfo Teixeira Alves

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, RJ

alves.rodolfot@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2687-9036>

Recebido em: 15 de fevereiro de 2025

Aceito em: 04 de abril de 2025

Resumo

Neste ensaio, apresento algumas fotografias do meu projeto Santuário e com elas construo um texto pensando nos atravessamentos e relações do trabalho documental. Desenvolvo este projeto há dois anos, fotografando festas de Exu no meu terreiro e na Lapa, região central da cidade do Rio de Janeiro. Com fotografia e texto, penso categorias como corporeidades, relação, visualidade, memórias, incorporação e negociação na prática fotográfica.

Palavras-chave: Zé Pelintra. Corporeidade. Fotografia documental. Umbanda. Candomblé.

Abstract

In this essay, I present some photographs from my Santuário project and with them I construct a text thinking about crossings and relationships of documentary work. I have been developing this project for two years, photographing Exu parties in my terreiro and in Lapa, the central region of the city of Rio de Janeiro. With photography and text, I think about categories such as corporeality, relationship, visuality, memories, incorporation and negotiation in photographic practice.

Keywords: Zé Pelintra. Corporeality. Documentary photography. Umbanda. Candomblé

Introdução: roda mundo, roda gira

Santuário é um projeto de fotografia de festas de Exu que eu desenvolvo desde 2023. Neste trabalho, busco produzir imagens que estão entre o documental, o etnográfico e o poético, com as quais eu penso conceitos com relação, corporeidade, presença, visualidade, vida e morte. Aqui, apresento e falo sobre fotografias feitas nas festas no meu terreiro de Candomblé, em Nova Iguaçu (RJ), e em giras para Zé Pelintra que aconteceram na Lapa, que é um lugar simbólico da cultura de malandragem na região central da cidade do Rio de Janeiro.

Inicialmente, esse projeto se chamava “toda encruzilhada é caminho” e foi apresentado como trabalho final de curso na Escola de Fotografia Popular (EFP), do Imagens do Povo (Maré, Rio de Janeiro), onde eu me formei na turma de 2023. Continuei em 2024, somando 2 anos de documentação, que vem resultando em um acervo de imagens da manifestação de Zé Pelintras e Pombagiras em terreiros de Candomblé e nos espaços públicos da cidade do Rio de Janeiro. Atualmente, com a intenção de ampliar a abrangência do projeto, venho circulando por outros terreiros, festividades populares e giras que acontecem nas ruas de outras partes da cidade. Com isso, Santuário se insere em um projeto de pesquisa mais amplo, dedicado às culturas e modos festivos da vida negra de ser e estar no mundo.

Vivenciar esses espaços têm um sentido antropológico para mim. Uso a fotografia e a escrita como formas de registro documental, mas sempre pensando no jogo e nas relações criadas nessa gira que às vezes pode ser campo. Sendo um Ogã de Candomblé, a minha presença nesses espaços se dá de forma encruzilhada, porque também me apresento como fotógrafo e intuitivamente atuo como antropólogo. Com Tim Ingold (2022) sugere, a antropologia vai além do trabalho de campo, da observação participante e do registro etnográfico; ela se apresenta como uma forma de atenção, de estar junto, de criar correspondência e entender que a presença é espaço de aprendizado mútuo. Então, nas festas de Exu, eu participo como fotógrafo, como alguém que está ali para produzir registros visuais do evento, ao mesmo tempo em que a minha atenção às falas, aos toques, aos movimentos e atos do ritual, me ensinam como membro da comunidade de Candomblé. Portanto, entendo a festa como um espaço simbólico e

pedagógico, com um local onde o encontro possibilita a circulação de experiências e saberes (Pereira, 2023).¹

Acredito que compartilhar as entrelinhas dessas imagens ajuda a pensar a fotografia como uma arte relacional, gerada a partir do encontro entre pessoas em certos ambientes. Estou considerando como entrelinhas das imagens tudo o que é gerado dessa relação, um conjunto de elementos sensoriais e gráficos que compõem a fotografia, ainda que estejam fora dela. Provoco encarar uma fotografia além dos limites do que é visto, entendendo o envolvimento como parte constitutiva da imagem que se apresenta. São memórias, falas, sons, sentimentos, sensações, cheiros, textos anotados no bloco de notas do celular às pressas no meio da gira e outras inscrições desse envolvimento que habitam minhas imagens. Essa composição entre elementos visuais e verbais, entre coisas faladas pelos meus interlocutores - vivos e mortos - na gira articuladas com minhas impressões e sensações, formam as tessituras dessas imagens (Elias, 2019).

Portanto, mais do que registrar eventos, documentar atividades de Candomblés e Umbandas têm me possibilitado pensar na fotografia como relação e os seus sentidos éticos no ato de fotografar pessoas e entidades espirituais. Isso impacta conceitual e esteticamente as imagens fotográficas que eu produzo, onde ângulo, sombra, desfoque e borrões constroem uma narrativa de mistério que envolve esse projeto. Algumas dessas fotografias vêm compondo exposições coletivas em centros de arte do Rio de Janeiro. Também venho elaborando sobre outros suportes de apresentação, como zines, vídeos e fotolivros. Este ensaio é mais um desses suportes. Aqui, eu penso sobre processo criativo, o que eu venho aprendendo sobre fotografia na relação com esses espaços e com quem se faz presente neles.

Penso *notas* como textos fragmentados, que falam de nossas memórias, impressões e sentimentos sobre coisas que escutamos, lemos ou assistimos. No meio da gira-campo, usar o bloco de notas do celular é a forma mais rápida de registrar as coisas que eu escuto, às vezes ditas na efemeridade do momento, em especial quando essas falas das entidades fazem sentido para os dilemas da minha vida. Ler as *Notas Ordinárias* de Christina Sharpe (2024) vem me ajudando a elaborar sobre esses textos

¹ “As festas populares, além do caráter sagrado, são eventos pedagógicos que envolvem pessoas de diferentes gerações e localidades, abrindo a cena também para os contatos entre classes sociais distintas. As inter-relações entre velhos e jovens, crianças e adultos, os da casa e os visitantes, os pobres e os de classe média (ou remediados) ilustram um lugar e um período em que se estabelecem os intercâmbios de informações de sentido iniciático e social

breves que narram impressões, sentimentos e relações com o mundo e pessoas à nossa volta.

Construí este Santuário através das minhas vivências no Ilê Olóore Omolu e das andanças pela Lapa. Tanto na relação duradoura que mantenho com meu terreiro, quanto na efemeridade de uma gira na Lapa, fotografar tem sido uma prática complexa que envolve relações, negociações e dilemas sobre mostra e ver. Essa complexidade não se dá apenas pelo meu envolvimento com esses lugares e pessoas. Também toca em questões pessoais, do meu crescimento como Ogan, da minha relação com Seu Zé Pelintra e de como, há muitos anos (talvez até mais do que eu imagino), meus caminhos passam pela Lapa.

Nesse lugar, principalmente em volta e embaixo do Arcos, esse monumento histórico que risca a paisagem, onde embaixo e em volta se intersecciona inúmeras forças de controle e dissidências. Há alguns anos eu venho fotografando esse espaço, seus vãos, em diversos momentos e com várias técnicas, na intenção de produzir imagens que deslocam o imaginário turístico da Lapa e dos Arcos e ressaltem seus aspecto de mistério, de espaço ritual, as camadas de urbanidade e tempo, as formas de habitar seu entorno, as diferentes aparições de manhã e à noite.

Figura 1: Santuário de Seu Zé Pelintra. Lapa, Rio de Janeiro, outubro de 2020.
Técnica: fotografia analógica. Série Lapa



fonte: Acervo pessoal do autor, out. 2020.

Figura 2: Santuário de Seu Zé Pelintra. Lapa, Rio de Janeiro, setembro de 2023.
Técnica: fotografia analógica. Série Lapa



fonte: Acervo pessoal do autor, set. 2023.

Figura 3: Arcos da Lapa. Lapa, Rio de Janeiro, novembro de 2024.
Técnica: fotografia analógica. Série Lapa



fonte: Acervo pessoal do autor, nov. 2024.

Os Arcos induzem a passagem, o movimento e a circulação entre os ambientes da Lapa. Desde 2020 eu fotografo essas dinâmicas de trânsito, mas também algumas formas de permanência. Nas fotografias acima, por exemplo, revelam como o santuário dedicado à malandragem foi sendo construído ao longo do tempo. O uso de câmeras analógicas nesse processo possibilita experimentar sobre a estética da fotografia feita com filme, revelando ruídos, texturas, cores e embasamentos, dando a elas uma camada de passado que ficcionalizam o tempo dentro da imagem.

As câmeras que eu uso, seguindo esse propósito, também estão inseridas nesse jogo de tempos. A exemplo das imagens expostas acima. As duas primeiras, feitas em 2020, usei uma Canon FT que, embora fosse velha, estava nova e revisada. É uma câmera provavelmente dos anos 1960/1970, que eu comprei por R\$800 reais. O filme era um Fuji Superia 400, na validade. As outras fotografias eu fiz com uma Nikon AF230, um câmera eletrônica estilo saboneteira, feita nos anos 1990. Comprei essa câmera por R\$7 em um shopping chão. Ela tem algumas partes quebradas, esteticamente está bem velha, o flash está descontrolado, mas vem servindo ao propósito de fotografar. Em geral uso filme rebobinado, os filmes de cinema que se popularizaram nos últimos anos com a pandemia e com o encarecimento do modo analógico de fotografar. É essa câmera de 7 reais que hoje me acompanha nas andanças noturnas pela Lapa.

Santuário: presenças invisíveis, movimentos

As Umbandas combinam elementos de diversas tradições religiosas, congregando o catolicismo, religiões de matrizes africanas, espiritismo e traços do xamanismo indígena. Segundo Liège Santos, as Umbandas no Brasil são “marcadas por sua diversidade e pela natureza fluida de suas crenças e práticas, operam sob um princípio de criação e recriação contínua” (2024, p. 4). Há terreiros de Umbanda e terreiros de Candomblé que “tocam” Umbanda. Nesse caso, são terreiros de Candomblé que, além do culto aos Orixás, também reverenciam entidades que são entendidas como de Umbanda. Entre elas, estão as linhagens das Pombagiras e Malandragem. É uma tradição religiosa que remonta há décadas de construção e decorre de fluxos de pessoas pela cidade e seus arredores (Conduru, 2010).

O meu interesse de fotografar essas práticas religiosas vem com a iniciação da minha caminhada no Candomblé. Acho importante explicar esse envolvimento para me situar aqui. No início de 2023, eu entrei no Ilê Olóore Omolu e em seguida na Escola de

Fotografia Popular (EFP). Meus primeiros passos no Candomblé acompanharam o meu retorno à fotografia após a pandemia. No terreiro, fotografar foi uma forma de me inserir e construir relação com a minha família de santo, e essa atividade se aliou com a necessidade de desenvolver um trabalho final para EFP.

Também devo dizer que 2023 foi um ano difícil para mim, vivi muitos processos de frustração pessoal e profissional, situações que me fragilizaram psicologicamente e afetaram os meus projetos. Entrar para o Ilê Olóore Omolu e para EFP foram realizações que sustentaram emocionalmente o meu ano, tanto no sentido pessoal quanto profissional. O Candomblé logo se mostrou um lugar de conforto, de cuidado, de cura, onde encontrei acolhimento de pessoas que passaram a fazer parte da minha família espiritual. Em paralelo, a EFP abriu um campo de oportunidade profissional, me dando perspectivas para criar projetos artísticos em diálogo com a antropologia. Na dinâmica das aulas, ter uma rotina de encontros para falar de fotografia, conhecer e discutir sobre referências, trocar sobre projetos, foi um ânimo e sustento.

Eu me considero fotógrafo desde 2019. Comprar uma câmera profissional – uma Canon T5i – é o que marca esse momento para mim. Com ela comecei a fazer alguns ensaios, fotografava os almoços da minha família e os atos dos movimentos sociais no Centro do Rio. Foi quando eu comecei a elaborar alguns projetos, a pensar na relação entre fotografia e antropologia. Antes de 2019 eu já tinha tido contato com fotografia documental durante o meu trabalho de campo da Vila Autódromo, inclusive participando e construindo projetos com a coleção fotográfica de Luiz Claudio da Silva, fotógrafo e morador que documentou todo o processo de remoção da sua comunidade (Brulon e Peixinho, 2022). Só que as fotos que eu fazia do celular durante minhas idas à Vila serviam como dados para relatórios de campo, não tinha a intenção de fazer uma narrativa visual da minha pesquisa. Ainda que uma dessas minhas fotos tenha participado da exposição coletiva Revelações Olímpicas (2016), eu não me reconhecia como fotógrafo. Eu fotografava para ilustrar os meus escritos, sem considerar aquele uso, como se as imagens estivessem ali apenas para exemplificar e sintetizar os argumentos do trabalho. Um trato que é “clássico” nas ciências sociais que eu, como aluno, reproduzia (Schwarcz, 2014).

Em 2019 eu tinha uma câmera e algumas ideias para desenvolver; fotografia deixou de ser ilustração e se tornou um modo de produção para mim. Passei a ganhar dinheiro fazendo ensaios, principalmente de pessoas negras. Tinha inclusive iniciado um projeto de retrato de homens negros, entendendo que esse lugar de se deixar

fotografar é muito difícil para muitos de nós. Foi nesse ano que eu fiz o projeto “intimidades incendiadas”, apresentando fotografias de dentro do bloco do alojamento da UFRJ que sofreu um incêndio em 2017. Era um período de sucateamento das universidades, com corte de verba que inviabilizava o funcionamento e manutenção dos prédios universitários. Além do Museu Nacional, nesse período a UFRJ viu a reitoria e o bloco B do alojamento em chamas.

Apresento esse pequeno histórico da minha trajetória com a fotografia para justificar porque 2023 foi um marco de retorno para mim. 2019 foi um ano intenso e de muita produção fotográfica, inclusive como uma discussão sobre fotojornalismo na imprensa carioca na minha dissertação de mestrado. Estava motivado a experimentar outros processos e decidi trabalhar também com fotografia analógica. Comprei minha primeira câmera de filme, uma Pentax K1000, e com ela comecei a fotografar as ruas do Centro do Rio. Tinha a ideia de fotografar lugares de memória negra na cidade. Só que na pandemia essas coisas foram perdendo o sentido para mim. Vendi meus equipamentos, tinha ficado só com minha câmera analógica. O filme encareceu. No início de 2021 minha câmera danificou, não dava para consertar e nem comprar outra. Só fui ter uma câmera em meados de 2022, uma Nikon D5200 que um amigo tinha comprado, estava sem uso e ele me revendeu. Foi essa Nikon que passou a me acompanhar nos dias de função no terreiro.

No dia 8 de novembro de 2023, aproximadamente uma hora antes da apresentação do meu trabalho final na Escola de Fotografia Popular, meu Pai de Santo Hélio Penna me respondeu com um áudio, transcrito a seguir:

Filho, eu tenho plena confiança em você, que conhece bem a nossa casa, conhece bem Pai Hélio. Pode usar as fotos para o projeto, sem problema nenhum. E o próprio nome ele já delimita, não é: fê, modernas tradições. Então eu acho que é uso de uma tecnologia, mas com respeito à tradição. Estamos partindo de uma fê. Uma fê de um povo resistente, um povo que merece profundo respeito pelos que o cultuam. Pode usar as fotos, sem problema nenhum. Ainda mais as [fotografias] das crianças, não é, que eu acho que é uma forma de mostrar que a gente... acontece muito, de pessoas que estão no Candomblé, mas não querem seus filhos no Candomblé. É uma contradição, por conta da forma que eles aprendem o Candomblé. Então a gente quer mostrar uma outra coisa. Então, pode usar sem problema nenhum. Eu me sinto muito orgulhoso, inclusive. E espero que a gente consiga dar voz e continuar, que nada nos tire desse caminho. Nada. Fazer um Candomblé respeitoso e respeitado, como diz Márcio de Jagun. Pode sim, sem problema nenhum.

Eu tinha pedido autorização para usar algumas fotos na apresentação do trabalho. Eram fotografias de eventos diferentes que ocorreram naquele ano, principalmente do Olubajé – Festa de Omolu, patrono de nossa casa – e da Festa do

Mestre Zé Pelintra. Essas são as principais atividades do nosso terreiro. Na apresentação, dei destaque às fotografias de Seu Zé, onde predominam cores quentes e o tipo de composição que comecei a experimentar para fotografar malandragem.

Figura 4: Festa de Seu Zé Pelintra. Ilê Olóore Omolu, Nova Iguaçu. Outubro de 2023.
Técnica: fotografia digital. Série: Santuário, a dança de Exu



Fonte: Acervo pessoal do autor, out. 2023.

O vermelho e as cores quentes caracterizam este trabalho, assim como o ambiente noturno. Não uso flash, fotografo com ISO alto e baixa velocidade, na intenção de ressaltar o ruído como elemento narrativo das imagens. Elas se tornam insinuantes, apresentam o movimento, às vezes apenas vultos, numa perspectiva deslocada que evita o frontal, centralizando no quadro presenças em trânsito. Transita o corpo dançante, seus gestuais, suas vestes. Quando a imagem é frontal, há sempre um elemento que esconde o rosto através da sombra, da fumaça e dos rastros da longa exposição que dão a impressão de que tudo está em trânsito. Eu busco fotografar esse movimento, o instante do que transita.

Nesse ambiente fotografado, há corpos e presenças diversas dançando ao som de atabaques, palmas de mão, dos cânticos de louvação que ecoam na noite. As falanges aparecem para beber, fumar, gargalhar, alterando momentaneamente o corpo incorporado, e essas corporeidades espirituais assumem a posição de sábios que,

louvados, vêm nos auxiliar com conselhos (ou esporos, quando necessário). A gira se torna o lugar do movimento, onde seres diversos compartilham suas presenças, formando um ambiente de troca de saberes e de circulação de energias.

Figura 5: Festa de malandragem nos Arcos da Lapa. Lapa, Rio de Janeiro. Maio de 2024. Técnica: fotografia digital. Série: Santuário, a dança de Exu.



Fonte: Acervo pessoal do autor, maio 2024.

Figura 6: Festa de Maria Padilha. Ilê Olóore Omolu, Nova Iguaçu. Setembro de 2024.
Técnica: fotografia digital. Série: Santuário, a dança de Exu.



Fonte: Acervo pessoal do autor, set. 2024.

Figuras 7, 8 e 9: Festa de malandragem nos Arcos da Lapa. Lapa, Rio de Janeiro.
Março de 2024. Técnica: fotografia digital. Série: Santuário, a dança de Exu.



Fonte: Acervo pessoal do autor, mar. 2024.

O nome Santuário apresenta um sentido de santidade e santo deslocada da ideia de pureza associada às divindades, como em algumas religiões. Aqui, a santificação é feita pelos gestos, pelo corpo dançante, pela fumaça do cigarro, no gole da bebida

gelada ou quente, na vela acesa, na gargalhada que faz vibrar o espaço e quem nele está presente. A santificação, portanto, é feita na relação entre corpo e espírito, no entrelaçamento entre presenças e aparições, naquilo que transita e movimenta, no tecer da circularidade do tempo no espaço da gira-festa (Martins, 2021).

Transitar é um verbo que remete a passagem através de algo (ou alguém), como um processo de mudança de estado, condição ou lugar. O corpo espiritual é produzido no trânsito entre espírito e matéria, entre morto e vivo, no ato de incorporar. Uma vez evocada, a entidade se faz presente, ela toma o corpo e a consciência da pessoa. Nesse fluxo de consciência entre pessoa-entidade, algumas coisas que são faladas e vivenciadas pela entidade, ficam com a pessoa.

Meu Pai de Santo me ensinou a chamar essas entidades de mestras e mestres, uma vez que elas vêm nos ajudar e ensinar sobre a vida e práticas para o bem viver. Segundo ele, muitas dessas entidades não tiveram amparo na vida, mas hoje, através do culto e da louvação, eles vêm nos amparar. E a gira-festa é um dos espaços onde isso acontece. Pela sua condição existencial e multidimensional, é o ambiente de expressão desse corpo espiritual em movimento, que toma do corpo para a dança, para o canto, que ginga e gargalha, bebe e fuma, e faz da fumaça elemento de mistério e mandinga. Há uma poética nos gestos do corpo espiritual que pela dança conta histórias de lutas, de insubordinação, de recusas e dissidências, de feitiçaria e vingança. Ela traz consigo um episteme do que é justo, do que é desejado, firmando uma relação baseada no encorajamento para enfrentar situações e sentimentos limitantes, com conselhos que têm o sentido de nos expandir como ser. Nos gestuais desse corpo encantado, a dança, a gargalhada, a ginga, entre outras expressões desse “corpo pensamento” (Martins, 2021: 80), revelam memórias e saberes pelos quais os ancestrais vêm nos ensinar ideias para o nosso bem viver. Ou, como Pai Hélio me escreveu ao ver uma fotografia dele dialogando com uma Pombagira em nosso terreiro: “diálogo com aquela que traz saberes ancestrais. O mundo vivo visível e o vivo invisível materializado momentaneamente no corpo de uma mulher no ayê”.

Fotografar o que não tem imagem, negociar com quem tem

Estou chamando de Exu um espectro amplo de entidades, que correspondem a inúmeros caminhos, nomes e segmentos. Mas eu não pretendo seguir na análise desses arquétipos, uma vez que a proposta deste ensaio é apresentar meu trabalho fotográfico e seus meandros. Para entender a construção e formas de apresentação dessas entidades,

em especial as Pombagiras, o trabalho de Liège Santos é fundamental. A autora apresenta uma análise consistente sobre pombagiras e seus signos, pensando na presença dessas senhoras na “encruzilhada entre o social e o mítico” (Santos, 2024: 5).

Nessas entrelinhas de Santuário, apresento situações que vivi e que tornaram possível o desenvolvimento dessa série fotográfica. Falar dessas vivências de axé ajuda a entender a fotografia como uma prática relacional, quando o ato de registrar se insere nas dinâmicas de relação dos espaços documentados. Aqui, a relação não se dá apenas entre pessoas vivas, e sim através de um entrelaçamento entre vivos e mortos. Mas não é a morte como um fim, como um apagamento, e sim como um prolongamento, que tem mais a ver com a cosmovisão bantu-kongo do morto como um “corpo transformado” que vive e pode voltar ao mundo físico (Fu-Kiau, 2024: 50-51).

Dizer o que Exu é é sempre um risco. O que é mais prudente é ressaltar a “força dinâmica” e relacional de Exu (Flores e Capilé, 2022), o seu jogo com o contraditório, com o paradoxo, do ser como uma possibilidade - como um sendo. O desafio é pensar a fotografia inserida nessa relação entre entidade e pessoa, vivo e morto, visível e invisível, imagem e não-imagem. O ato de fotografar, que foca no corpo que dança na gira-festa, acontece nessa “zona de indiscernibilidade” das formas (Deleuze, 2011: 60-61)², e a fotografia surge como uma síntese dos devires que estão transitando nesse espaço multidimensional. Daí o meu interesse em produzir imagens que insinuam, no uso da longa exposição como uma técnica para fotografar os fluxos entre essas formas físicas e espirituais. Nessa zona de indiscernibilidade, o corpo físico já não está tão vivo e o espírito já não está tão morto.

A fotografia constroi uma relação tridimensional: ela vincula quem é fotografado, quem fotografa e quem olha a imagem (Barthes, 2018). Mas essa tridimensionalidade se expande quando pensamos nas imagens do corpo encantando, esse corpo que é tomado pela entidade e momentaneamente se transforma. Foi Seu Tranca Rua que me levou a refletir sobre as visualidades reveladas na imagem fotográfica. O que a fotografia mostra é a imagem do corpo “da minha menina”, que naquele momento está sendo usado por ele, para beber, fumar e falar. Por fim, Seu Tranca Rua disse: “se o moço pudesse me ver, ia ver que eu não sou assim; eu não tenho imagem”.

² Gilles Deleuze (2011: 61) usa essa categoria para analisar as pinturas de Francis Bacon (1909-1992), ressaltando os momentos em que suas formas - humano e animal, por exemplo - são postas no jogo da indiscernibilidade, do potencial, na lógica dos devir.

O lugar de quem fotografa também pode ser levado a essa zona de indiscernibilidade. Tenho um história que é um bom exemplo disso. Na festa de Seu Zé do Ilê Oloore Omolu, em 2023, eu estava fotografando a roda de samba quando o Malandro Zé do Mar, que acompanha meu irmão de santo, veio falar comigo. Ele apontou para minha câmera, sugerindo que queria fazer uma foto. Um pouco surpreso com seu gesto, coloquei a câmera no automático e dei para ele. Um pouco sem jeito, ele colocou a câmera no olho direito e apontou para mim. Clicou duas vezes, primeiro com a câmera na horizontal e depois na vertical, fotografando da minha cintura para cima. Depois vimos o resultado na tela da câmera. Ela apontou, sorriu e deu dois tapas no meu ombro, como um cumprimento. Ele ficou feliz com o resultado. Eu continue surpreso com aquela situação inusitada, que depois virou pauta da conversa que tive com meu irmão. “Será que ele foi fotógrafo na vida?”, pensamos. Deduzimos que não. Esse exercício de imaginação, de buscar um sentido para aquele gesto, só nos rendeu boas risadas.

Agora, escrevendo esse ensaio, volto a esse momento. Olho para essa imagem e penso que ela foi feita por uma pessoa morta, por um espírito que está vivo no corpo de um vivo nos momentos que compartilhamos. Isso significa que não há um limite rígido entre essas condições existenciais, que vivo e morto pode ser uma questão situacional e relacional. Nós, os vivos, não sabemos o que é ser morto, condição que relegamos ao mundo além, ao plano dos espíritos. Os mortos, porém, sabem o que é ser vivo. Entre os mortos, todo mundo é vivo. Entre nós, os vivos, só quem está vivo existe plenamente. Esse exercício retórico me ajuda a pensar o morto não como um ser espiritual do além, e sim como uma outra forma de presença no plano da existência que compartilhamos.

Figura 10: Festa de Seu Zé Pelintra. Ilê Olóore Omolu, Nova Iguaçu. Outubro de 2023. Técnica: fotografia digital. Série: Santuário, a dança de Exu.



Fonte: Acervo pessoal do autor, out. 2023.

Quem já se consultou com Exu entende essa relação. Uma vez conversando com Maria Padilha, ela enfatizou essa questão: “você está vivo e eu estou morta, no entanto estamos aqui conversando”. Em outra ocasião, conversando com Seu Zé, essa fronteira se tornou ainda mais enigmática. Ele reclamou comigo que a festa estava morta, que a roda de samba tinha parado. Eu reagi com um “a festa está morta, Seu Zé?”, achando graça de que aquilo tinha vindo de um morto. Ele, muito sereno, me respondeu: “quem está morto? Eu ou você?”. Eu não soube o que responder.

Entendemos a nossa condição vivente como a expressão natural da vida, enquanto aquilo que está além (ou em paralelo) é designado como espiritual ou sobrenatural. Mas uma das coisas que aprendi lá em casa com a cigana Dona Rosa, é que ela é natural e que sobrenatural é a vida que vivemos. Ela nunca explicou o que isso significa exatamente, deixando sempre no campo do enigma. E me parece razoável pensar que o morto, uma vez que está vivo, pode perfeitamente aprender coisas novas com os vivos. Afinal, estou falando de uma força que é dinâmica e relacional. Não sei se Zé do Mar foi fotógrafo ou se ele, digamos, quando era vivo, teve algum contato com

fotografia. Eu prefiro a ideia de que ele me vendo fotografar, decidi que também poderia fazer aquilo. Embora morto, na vida Seu Zé do Mar continua aprendendo e construindo memórias.

Na festa de 2024, aconteceu de novo: Seu Zé do Mar pediu para fotografar. Dessa vez gerou uma controvérsia entre ele e outro malandro, parceiro com quem eu sempre tenho boas conversas. Estávamos os três tomando cerveja e conversando. Eu estava com a câmera, mas não estava fotografando no momento. Até que Seu Zé do Mar pediu para me fotografar, sugerindo dessa vez que eu posasse ao lado do malandro. Ele estava posicionado a mais ou menos um metro de distância. Foi quando o malandro recusou posar ao meu lado para foto, alegando que estava muito perto. Estranhei a recusa, até porque eu já tinha fotografado ele naquela noite – só que de mais distante. E essa era a questão, ele insistiu: “de longe, tudo bem, mas assim, não pode, não”. Depois vi que Zé do Mar já tinha feito a foto, e que ela ficou boa. Mas, em respeito ao outro parceiro, decidi não compartilhar a imagem aqui.

Essa não foi a primeira vez que eu ouvi uma recusa de malandro em relação à fotografia. Na verdade, essa recusa é o mais provável de acontecer. A sorte é encontrar um malandro que se deixe fotografar, em geral eles são reticentes com a presença de uma câmera fotográfica. Quando estou fotografando festa no meu terreiro, sinto que essa negociação é mais fluida, obviamente por ser membro da casa e figura conhecida das entidades. Mas isso não impede que situações como a que relatei acima aconteçam, sobretudo porque a relação construída entre quem fotografa e que está sendo fotografado, nesse caso, não passa apenas pelo reconhecimento de ambas as partes. Há situações em que o próprio sentido da fotografia está em jogo. Para algumas pessoas e grupos, e também entre os mortos, a fotografia ainda pode funcionar como uma prática exploratória, violenta, que segue operando a lógica colonial da captura (Azoulay, 2024).

Uma gira na rua a exposição é maior e é difícil controlar quem fotografa e filma com seus celulares, de como esse material circula, principalmente nas redes sociais. Na Lapa, que é uma região turística e de ampla circulação de pessoas, as giras sempre chamam a atenção, com seus cânticos e atabaques a ressoar debaixo dos arcos. Centenas de pessoas se reúnem nesses eventos, membros das casas de Umbandas e transeuntes curiosos que param para participar das giras.

Negociar a possibilidade de fotografar é necessário, independente se é um evento aberto ou fechado. Principalmente com uma câmera fotográfica, que é um elemento que chama a atenção e cuja robustez difere bastante do celular, que é um item

comum e amplamente usado nesses ambientes. Em uma dessas giras, Seu Zé Pelintra da Estrada, após recusar uma foto, me disse que no tempo dele aquilo era usado para caguetar – ou seja, que tinha um sentido de perseguição policial. Eu expliquei a ele que esse não era o meu propósito, que estava ali registrando o evento e que esse era o meu trabalho. Creio que ele entendeu. Em outros momentos da festa, ainda um pouco desconfiado, ele deixou eu fazer retratos dele.

Figura 11: Festa de malandragem nos Arcos da Lapa. Lapa, Rio de Janeiro. Março de 2024. Técnica: fotografia digital. Série: Santuário, a dança de Exu.



Fonte: Acervo pessoal do autor, mar. 2024.

A negociação faz parte do trabalho etnográfico. Ela tem a ver com a sua entrada no universo de um grupo e como, com o tempo e constância, você vai conquistando a confiança das pessoas. Ainda assim, é importante entender que às vezes fotografar pode ser inapropriado. Há outras maneiras de lidar com uma fotografia não tirada, pelo desenho, relatos e outras formas de reencenação (Azoulay, 2024), se for necessário. Quando estou fotografando o meu terreiro, por exemplo, entendo que nem tudo deve ser registrado em foto. Além dos segredos que mantêm o sagrado, entendo que tem momentos em que eu devo baixar a câmera para observar e aprender como se faz.

Fotografar na Lapa a negociação é momentânea, tem a ver com produzir registros de um evento que está ocorrendo na rua e que envolve diversos terreiros de Umbanda e Candomblé. Ou seja, são casas diferentes, com pessoas diferentes, em que a negociação se dá no dia. Em geral eu falo com alguém da organização do evento, pergunto se posso fotografar, troco contato para depois enviar as fotos para que eles vejam e usem o que foi produzido. É comum que esse uso seja em postagens nas suas redes sociais.

A negociação é importante para garantir que o projeto fotográfico seja o mais honesto e respeitoso possível, garantindo também que essas imagens retornem de alguma forma para o grupo fotografado. Do que eu escolho mostrar, priorizo imagens que mantêm certo mistério em torno dos personagens. Valorizo sombras, borrões, longa exposição, buscando enquadramentos e composição com elementos da cena que escondem rostos, como uma forma de preservar a identidade das pessoas. Mas também como uma forma de respeitar as particularidades de cada entidade. Me interessa a presença das entidades, seus gestos, movimentos e expressão.

Santuário e seus formatos

Nesses quase dois anos produzindo Santuário, venho submetendo o projeto para algumas seleções de exposição e residências artísticas. A pretensão é que o Santuário seja um projeto contínuo e que caminhe com a minha formação artística, ampliando estética e conceitualmente a minha produção fotográfica. Participei de algumas exposições no Rio de Janeiro ao longo de 2024 e a expectativa é que, em 2025, esse trabalho circule por festivais nacionais e estrangeiros.

Além desse formato convencional de circulação em espaços de arte, estou experimentando outras maneiras de apresentação. Desde o início do projeto, eu já pensava na possibilidade de fazer um fotolivro, uma publicação em que eu reuniria

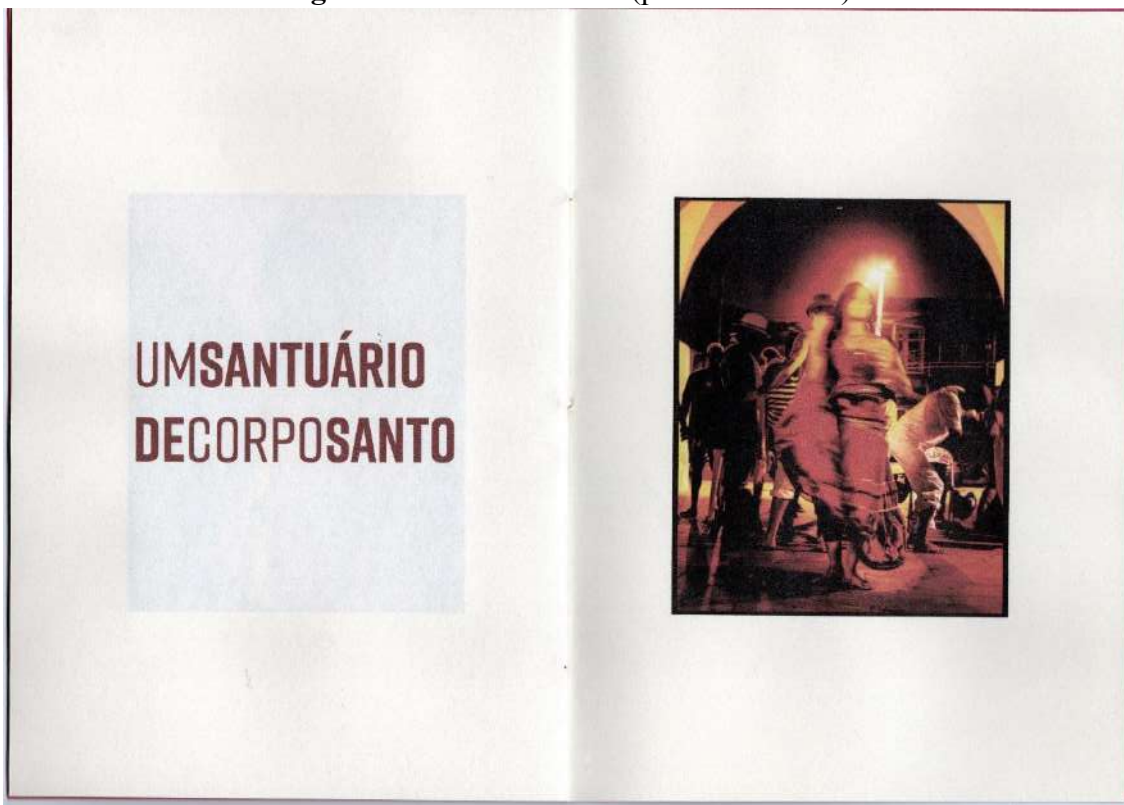
fotografias e textos falando dos meus processos e experiências de criação dessa série. Seguindo esse propósito, em 2024 eu participei de cursos voltados para discussão e produção de publicações fotográficas. Fiz a oficina de Fotolivro de Rony Maltz, oferecida pelo Visus Decoloniais da UERJ, que foi uma imersão de dois dias no mundo dos fotolivros, vendo exemplos de publicações impressas que inovaram no formato e na proposta conceitual. No final, fizemos um fotolivro experimental com fotografias dos participantes da oficina.

Essa oficina com Rony Maltz me instigou a pensar em publicações artesanais, de baixo custo, algo que eu faria em casa com poucos recursos. Então o zine surgiu como possibilidade. É interessante pensar que, além de funcionar como suporte de apresentação fotográfica e facilitar a circulação do projeto, o zine em si também é uma obra de arte. Rony Maltz dá uma boa explicação para o que o zine é:

Zines são livros arredios às categorizações e formas de organização tradicionais das livrarias. Finos, não há jeito de fazê-los parar de pé nas prateleiras; deslizam, empenam. Falta-lhes a lombada que revela o título e o nome do autor, facilitando a identificação na estante. Falta-lhes, não raro, o número de ISBN, indispensável ao registro catalográfico. De resto, cabe tudo: o zine tem caráter maleável e inclusivo. Se na publicação convencional – pelo alto investimento – não há espaço para erro, no zine, sobra. Ousado demais? Não para o zine. Estranho, esquisito? Não o bastante. Muito brega? Impossível. Provocador, exagerado? Sim, por favor. (Maltz, 2018)

Esse caráter provocador do zine passou a me atrair, e eu comecei a desenhar propostas de como o Santuário seria. No mesmo ano, eu participei do curso *Imagens de Levante* do Laboratório de Fotografia da Escola de Belas Artes da UFRJ. Foram meses de encontros para discutir fotografia e elaborar, no final, um zine dos nossos projetos. Foi quando eu fiz a primeira versão do zine Santuário, compondo fotografia e textos fragmentados.

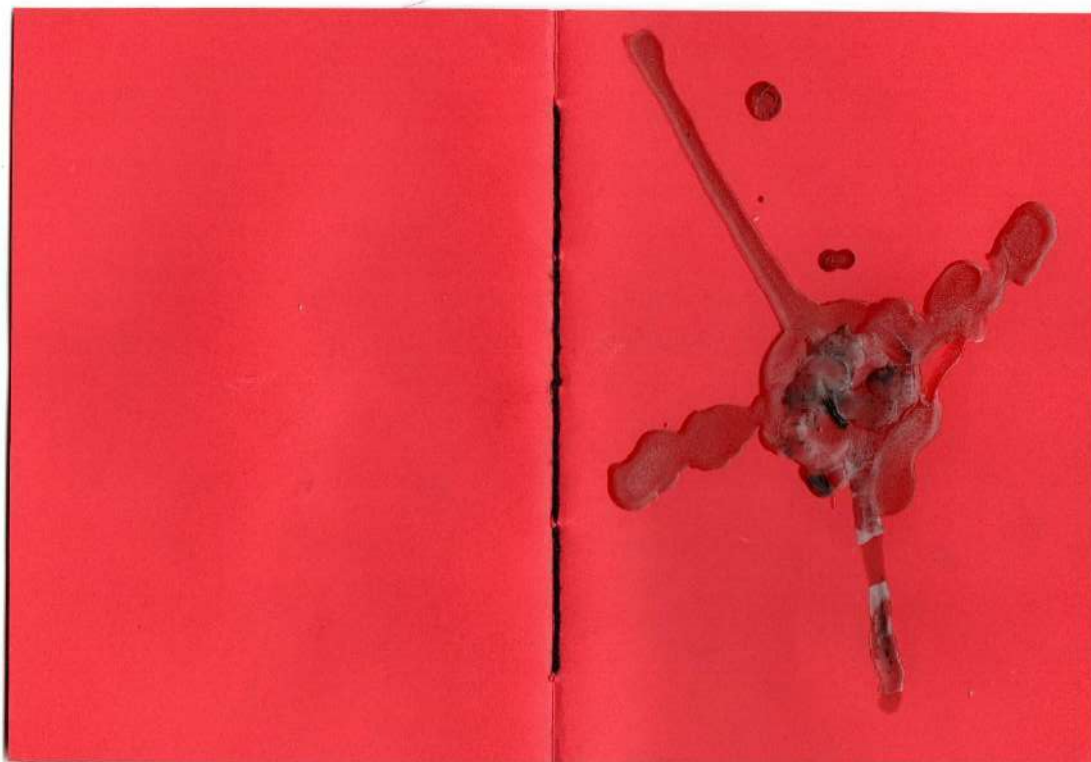
Figura 12: Zine Santuário (primeira versão)



Fonte: Rodolfo Teixeira Alves, nov. 2024.

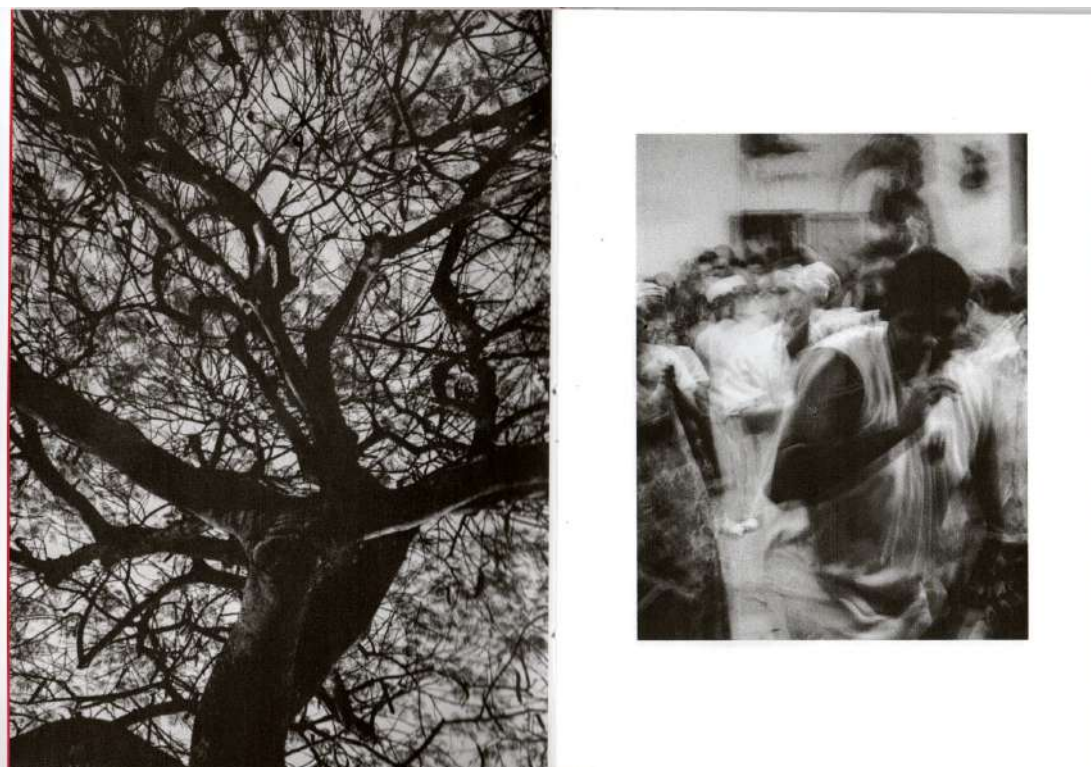
Eu busquei construir o zine de acordo com proposta estética e conceitual de Santuário. Nessa primeira versão, tive a ideia de derreter uma vela na capa, dando textura e tridimensionalidade para ela. Essa vela derretida é um elemento narrativo importante, ela chama atenção, instiga a curiosidade, convida a uma experiência tátil, prenuncia o universo em que está adentrando. Já na segunda versão, eu fiz em casa e com algumas mudanças. Mantive a vela na capa, suprimi os textos, ampliei as imagens e mudei para preto e branco. Considerei que assim funcionava melhor no papel que estava usando. Tenho uma impressora simples, mas que garante uma impressão razoável.

Figura 13: Zine Santuário (segunda versão): capa



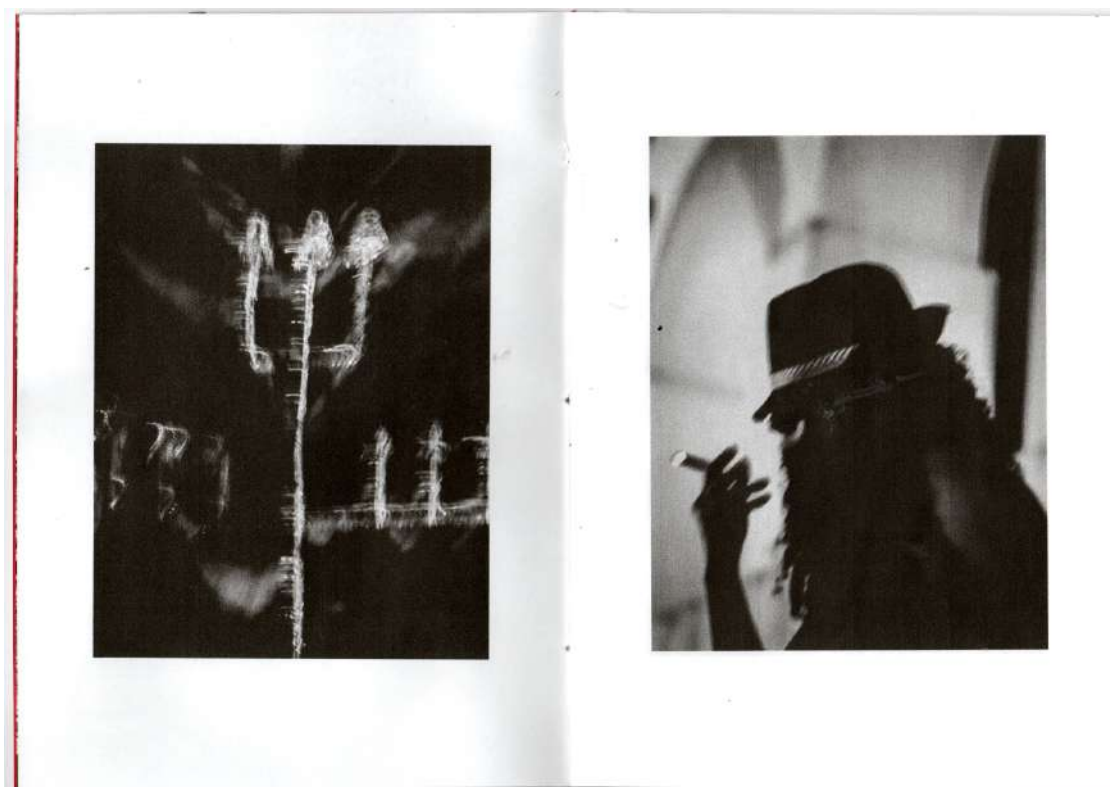
Fonte: Rodolfo Teixeira Alves, nov. 2024.

Figura 14: Zine Santuário (segunda versão): páginas internas



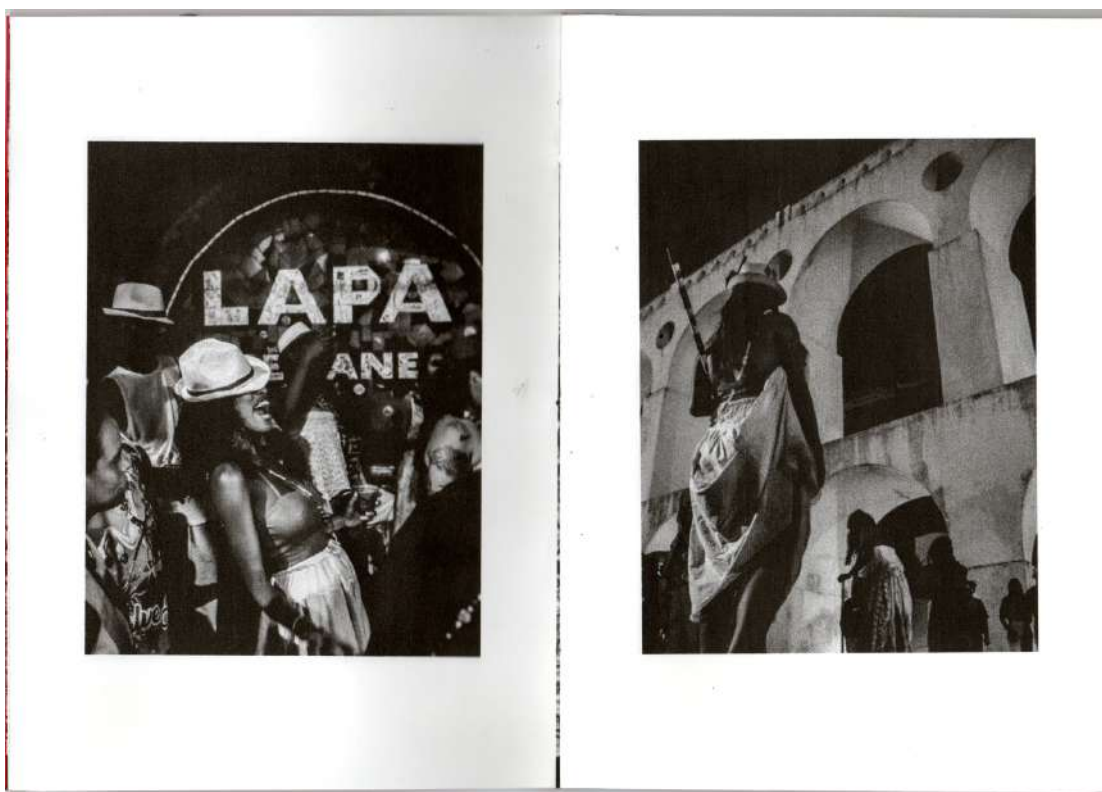
Fonte: Rodolfo Teixeira Alves, nov. 2024.

Figura 15: Zine Santuário (segunda versão): páginas internas



Fonte: Rodolfo Teixeira Alves, nov. 2024.

Figura 16: Zine Santuário (segunda versão): páginas internas



Fonte: Rodolfo Teixeira Alves, nov. 2024.

Figura 17: Zine Santuário (segunda versão): páginas internas



Fonte: Rodolfo Teixeira Alves, nov. 2024.

Com Santuário no formato zine eu venho participando de feiras de arte impressa que acontecem no Rio de Janeiro, onde eu comercializo esse e outros produtos fotográficos. Continuo minhas pesquisas com fotolivros, estudando suas possibilidades e de como elas podem colaborar com os meus projetos. Nesses eventos, tem sido interessante ver como as pessoas interagem com o zine, comentam sobre a qualidade do material e destacam a capa como a joia do trabalho. Ouvi de uma senhora na Feira Tijuana (2024) que a capa em si era uma obra de arte.

Além de publicação impressa, atualmente penso em outros direcionamentos para este projeto, como um exercício de alargar suas potencialidades narrativas. O próximo passo é apresentar essa pesquisa visual sobre Exu em formato fotofilme, com a elaboração de um curta metragem construído com fotos, textos e outros elementos gráficos e sonoros que compõem esse acervo de imagens de Exu que eu venho construindo. Além dos formatos, um dos objetivos deste ano é ampliar os espaços de documentação, com o interesse de fotografar outros eventos que acontecem na cidade do Rio de Janeiro. Vem crescendo, por exemplo, iniciativas de grupos que promovem giras de Exu em praças e ruas da Zona Norte da cidade. Um rapaz que organiza giras na Lapa agora vem fazendo, semanalmente, giras em uma das ruas do seu bairro, na Penha. É um posicionamento político desses grupos que, mesmo diante de tanta perseguição e repressão às religiões de matriz africana, escolhem ocupar e evocar seus Exus nos espaços públicos da cidade.

Conclusão

Em uma das festas de malandragem no meu terreiro, Seu Zé me disse que eu precisava escrever a minha história, que seria importante pensar e escrever sobre a minha caminhada. Firmei esse compromisso comigo, que eu iria me dedicar a escrever sobre os meus processos, sentimentos e sensações que me tocam quando estou fotografando, escrevendo ou lendo alguma coisa. Ler Christina Sharpe também tem me levado a isso, a pensar as relações cotidianas, coisas que vemos e ouvimos, sentimentos e memórias que nos atravessam como elementos de reflexão da nossa existência no mundo.

Atualmente eu venho buscando construir correspondências entre antropologia e fotografia, entre essas duas partes da minha atuação que caminham juntas. No meio delas, há um campo vasto das minhas experiências de vida, minhas andanças e

circulação por espaços, na convivência com grupos diversos, vivendo e me inquietando com as relações que vou construindo no processo.

Embora eu construa Santuário como um acervo, não penso nele como um amontoado de imagens que vou capturando por aí. Ele é um projeto aberto e dinâmico, composto por fotografias, textos rascunhados, pensamentos, que se apresenta no papel, no zine, de forma digital nas redes sociais e no meu site, e em breve no formato fotofilme. Santuário flui pelos caminhos...

Neste ensaio, eu quis mostrar como essas fotografias me instigam a pensar questões como corporeidade, visualidade, estética e relações mediadas pelo ato de fotografar. Documentar terreiros, em especial festas de Exu, enreda uma série de agenciamentos, presenças, pessoas e grupos, vivos e mortos, e isso implica em negociações constantes e no entendimento ético de que nem tudo deve ser fotografado e/ou mostrado. Parte do meu esforço aqui foi mostrar como aprendi essas coisas na prática.

Outra questão importante, sobre minhas intenções, é entender que o que chamo de vivência tem a ver com a minha relação com Exu, de como eu sou orientado e acompanhado por muitas das entidades que menciono aqui. O que estrutura o desenvolvimento desse trabalho, aliás, é esse envolvimento que eu tenho com esses mestres, em especial com Seu Zé Pelintra, mas também com Padilha, Mulambo, Cigana, Preta Velha, que se fazem presentes na minha vida em diversas formas. Pelos direcionamentos e caminhos que Santuário tomou, costumo dizer que Exu é coautor deste trabalho. Não são, portanto, objetos da minha fotografia. São parte dela.

Que Exu seja por nós. Laroyê!

Referências:

- AZOULAY, Ariela Aïsha. *História potencial*. São Paulo, Ubu Editora, 2024.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2018.
- BRULON, Bruno e PEIXINHO, Lia Fernandes. Museologia experimental de imagens insubordinadas: a coleção fotográfica de Luiz Claudio da Silva no Museu das Remoções. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 30, p. d1e25, 2022.
- CONDURU, Roberto. Das casas às roças: comunidades de candomblé no Rio de Janeiro desde o fim do século XIX. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 11, p. 178-203, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Lisboa, Orfeu Negro, 2011.
- ELIAS, Alexsânder Nakaóka. Por uma etnografia multissensorial. *Tessituras: Revista de Antropologia e Arqueologia*, v. 7, n. 2, p. 266-293, 2019.
- FLORES, Guilherme Gontijo e CAPILÉ, André. *Tradução-Exu: ensaio de tempestades a caminho*. Belo Horizonte, Relicário, 2022.
- FU-KIAU, Bunseki. *O livro africano sem título: cosmologia dos Bantu-Kongo*. Rio de Janeiro, Cobogó, 2024.
- MALTZ, Rony. Zines e fotografia: uma história de resistência em tempos digitais. *Zum – Revista de Fotografia*, São Paulo, 20 mar. 2018. Radar, online.
- MARTINS, Leda Maria. *Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro, Cobogó, 2021.
- PEREIRA, Edmilson de Almeida. *A saliva da fala: notas sobre a poética banto-católica no Brasil*. São Paulo, Fósforo, 2023.
- SANTOS, Liége Pereira dos. *Dando sua gargalhada, Pombagira apareceu: a arqueologia da feiticeira*. TCC (Pós-Graduação em Literatura, Memória Cultural e Sociedade) – Instituto Federal de Ciência e Tecnologia Fluminense, Rio de Janeiro, Campos dos Goytacazes, 2024.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais. *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 391-431, jul. 2014.
- SHARPE, Christina. *Notas ordinárias*. São Paulo, Fósforo, 2024.

Batuque de Nelson: a arte como território de reconfiguração do tecido social

Nelson's Batuque: Art as a Territory of Social Reconfiguration

Guilherme Landim

Universidade Estadual de Campinas
Campinas, São Paulo
g265432@dac.unicamp.br
<https://orcid.org/0000-0002-2368-3049>

Antônio Carlos Lemos Ferreira

Programação de Pós-Graduação em Ciência da Religião
Universidade Federal de Juiz de Fora
Juiz de Fora, Minas Gerais
aclfjf@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0008-8427-9294>

Vincenzo Miguel Rossi

Faculdade Metodista Granbery
Juiz de Fora, Minas Gerais
vincenzomnmrossi@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0005-5563-6262>

Recebido em: 13 de fevereiro de 2025

Aceito em: 04 de abril de 2025

Resumo

As músicas¹ de Nelson Silva podem ser amplamente compreendidas e analisadas na perspectiva da visualidade, do imaginário, da cosmovisão e da experiência coletiva, visto que trazem *porsi* uma sinestesia de terreiro². As imagens afetivas do Batuque Afro-brasileiro de Nelson Silva revelam o espírito comunitário de um grupo afromineiro que mantém por mais de 60 anos a tradição cultural proposta por seu intelectual feiticeiro³, tornando-os artistas com suas vozes, cantos e encantos. Assim, o documentário *Batuque:(en)cantos de luta* e sua equipe em campo tornam-se mais um elemento agregador e participativo de uma rede de encontros para contar as histórias das músicas do batuque. Ademais, a experiência onírica de um quilombo cultural urbano grafado no conjunto de imagens-memórias⁴ e suas narrativas orais e visuais registradas em audiovisual e fotografia, expressam e reiteram a resistência de um patrimônio imaterial em constante luta pela reconfiguração simbólica da tessitura social juizforana.

Palavras-chave: Arte. Resistência; Dignidade; Batuque de Nelson; Tecido social.

Abstract

Nelson Silva's music can be broadly understood and analyzed from the perspective of visibility, the imaginary, the worldview, and collective experience, since they bring about a synesthesia of the terreiro (a sacred space in Afro-Brazilian religions). The affective images of Nelson Silva's Afro-Brazilian batuque reveal the community spirit of an Afro-Mineiro group that has maintained the cultural tradition proposed by their intellectual sorcerer for over 60 years, making them artists with their voices, songs, and allures. Thus, the documentary "Batuque: (en)cantos de luta" (Batuque: songs of struggle) and its field team become another aggregating and participatory element of a network of encounters to tell the stories of the batuque songs. Furthermore, the oneiric experience of an urban cultural quilombo (a community of runaway slaves) recorded in the set of memories and their oral and visual narratives registered in audiovisual and photography, express and reiterate the resistance of an intangible heritage in constant struggle for the symbolic reconfiguration of the social structure of Juiz de Fora.

Keywords: Art; Resistance; Dignity; Nelson's batuque; Social structure.

¹ Álbum do Batuque Afro-brasileiro de Nelson Silva:

<https://soundcloud.com/guilherme-rezende-landim/sets/batuque-afro-brasileiro-de-nelson-silva>

² Antônio Carlos Lemos Ferreira.

³ Edison Carneiro (Gustavo Rossi).

⁴ Ver (Halbwachs, 2003), (Deleuze, 1985) e (Deleuze, 2005).

As primeiras imagens: encontros sonoros, oníricos e visuais

Imagem 1: Confluências visuais.⁵ Fotografia da última gravação de *Batuque:(en)cantos de luta* no terreiro Santo Antônio de Umbanda, 2015, Juiz de Fora (MG).



Fonte: Acervo - *Batuque:(en)cantos de luta*.⁶

“Brilham na areia, luzes de velas” (Nelson Silva)

Nosso texto parte de uma das últimas imagens registradas no documentário “Batuque: (en)cantos de luta”, a imagem que revela o encontro com o Batuque Afro-brasileiro de Nelson Silva, evidencia também esse lugar de luz do Batuque e de nossa experiência cinematográfica coletiva no terreiro Santo Antônio de Umbanda, em 2015, no bairro Dom Bosco, em Juiz de Fora (MG). Este ensaio poético visual busca dar visibilidade às manifestações artísticas de matriz africana presentes em Juiz de Fora (MG) por meio das imagens-memórias do Batuque, reconhecendo sua importância como patrimônio cultural imaterial além de ferramenta de resistência de impacto local, bem como de representatividade em Minas Gerais e no Brasil, visto que o Batuque pode ser acessado como um expoente luminoso da herança africana do

⁵ Em licença poética criamos títulos provocadores para as imagens da pesquisa.

⁶ Compreendemos o conjunto de imagens-memórias da pesquisa como parte de um acervo do filme *Batuque:(en)cantos de luta*, contendo pesquisas em diversos suportes, técnicas e metodologias: entrevistas, gravações em ensaios, registros de apresentações, documentos, imagens de acervos escaneados, exposições fotográficas “Retratos da Resistência: as faces do Batuque Afro-brasileiro de Nelson Silva”, bem como a galeria virtual do filme *Batuque:(en)cantos de luta*.

Caminho Novo em Juiz de Fora, diante da desvalorização histórica e social imposta pelos desafios de se manter como grupo cultural, mesmo sem estrutura em um contexto urbano das dialéticas do preconceito inerentes a qualquer cidade brasileira.

Assim, buscamos reforçar a urgência da celebração dessas produções artísticas como símbolos vivos de resistência, dignidade e transformação social. Dessa forma, o Batuque Afro-brasileiro de Nelson Silva é compreendido como um território criativo de vivências e de livre⁷ expressão autoral e afetiva que faz do viver uma arte, no âmbito de uma “escrivivência”⁸. Outrossim, compreendemos o Batuque e seu tecido social no contexto juizforano no âmbito dos territórios das imagens-memórias⁹.

Reconhecendo também um território de saberes localizados, na perspectiva de D. Haraway, o texto parte de uma provocação, de um diálogo, de leituras, de entrevistas e de um conjunto de análises de arquivos do Batuque Afro-brasileiro de Nelson Silva que se configurou como proposta textual a partir da pré-estreia do filme *Batuque:(en)cantos de luta* em Dezembro de 2024 no terreiro de Santo Antônio de Umbanda, na Sala de Cinema João Carriço no Paço Municipal de Juiz de Fora e no Museu de Arte Moderna Murilo Mendes. Nesta toada coletiva, surge uma tessitura que parte da confluência de três pesquisadores independentes, o historiador Antônio Carlos¹⁰; o pesquisador-cineasta Guilherme Landim¹¹; e o pesquisador independente Vincenzo Rossi, frequentador assíduo do acervo muriliano do MAMM. A partir dessas confluências, nos reunimos frequentemente em encontros virtuais para elaboração deste texto, o qual parte do conjunto de imagens, memórias, experiências coletivas e musicalidade do batuque. Assim como a imagem do filme, nos colocamos no quadro ao trazer para o texto nossas percepções, leituras e análises sensíveis a partir de um referencial da experiência dos encontros. Compreendemos que esta é uma leitura possível do grupo e suas configurações sociais no espaço-tempo. Agradecemos quem compartilha desta egrégora do pensamento, com suas limitações críticas e potencialidades rebeldes.

⁷ Nelson Silva tinha um rigor próprio em seu modo de ensinar música. Até os tempos atuais, as pessoas que entram no batuque podem se expressar de maneira lúdica e livre.

⁸ Ver (Conceição Evaristo, 2006).

⁹ Esta pesquisa compreende o Batuque no sentido da memória, ruído e fabulação. Durante 8 anos de pesquisas com métodos da etnografia visual e filmica, participamos de celebrações, encontros, ensaios, conversas com as(os) batuqueiras(os), sendo este conjunto visual, mais um território de expressão do grupo que contribuem para sua resistência semiótica como grupo e como imaginário afrobrasileiro.

¹⁰ Apaixonado pelo rio barrento que atravessa sua cidade, bem como pela cultura humana, que em seu leito se desenvolveu. Descendente de indígenas, africanos e europeus, casado, pai de dois filhos, três irmãs, dois netos, 63 anos bem vivos, vale-se da poética como forma de reexistência.

¹¹ Doutorando em Multimeios pela Unicamp, pesquisador-cineasta, realizador do documentário “Batuque: (en)cantos de luta”.

“Batuque: (en)cantos de luta” - toadas nelsonianas

Imagem 2: *Bambalambaiébambá*¹²... Ensaio fotográfico Retratos da Resistência com o Batuque Afro-brasileiro de Nelson Silva, 2015.



Fonte: Acervo - *Batuque:(en)cantos de luta*.

*ru-ru-ru-ru-ru*¹³...
Femfem, feremfem...
Fom foromfomfom...
Fica com Zambi...

A expressão batuque¹⁴ configura-se amplamente como uma manifestação cultural e religiosa de origem africana, que remonta ao período da diáspora. Acentuadamente Bantu¹⁵, foi trazido ao Brasil pelos africanos escravizados, incorporando música, dança e espiritualidade, e se estabelecendo como um campo de resistência cultural e de vínculo com as raízes africanas. Desempenhou papel essencial na preservação da identidade e memória desse povo no Brasil, diante de décadas de repressão social e histórica. A partir de suas adaptações brasileiras, o batuque se diversificou. Em alguns contextos, como o batuque do Candomblé, adquiriu conotações religiosas, enquanto em outros, transformou-se em jogos e danças que, por vezes, envolvem elementos de combate, como na capoeira e no "Batuque de Umbigada", que igualmente celebram a cultura e a resiliência africana. O Batuque de Nelson Silva, em particular, ultrapassa a esfera artística, tornando-se uma forte expressão de

¹² Música *Escravidão e Liberdade*, cantada em todas as apresentações do grupo:

<https://on.soundcloud.com/bnLJ8PWkyGu49AQ17> A música conta a história do processo de escravização no Brasil, desde a travessia nos navios negreiros, até o período considerado historicamente como libertação. Em livre interpretação, pode-se afirmar que a introdução sonora de *Escravidão e Liberdade* pulsa na toada do coração.

¹³ O texto traz unidos onomatopaicos amplamente utilizados por nosso intelectual feiticeiro como introdução das músicas.

¹⁴ Adotamos a grafia “Batuque” em maiúsculo para referenciar diretamente ao Batuque Afro-brasileiro de Nelson Silva e em minúsculo, fazendo referência a outros grupos de batuques.

¹⁵ Juiz de Fora destaca-se como um território que afunila a dispersão africana brasileira do nordeste para o sudeste, englobando diversos matizes originários afro-diaspóricos.

resistência e afirmação da identidade afro-brasileira em âmbito urbano, sendo considerado patrimônio imaterial de Juiz de Fora por meio do Decreto nº 9.085, de 15 de janeiro de 2007.

Torna-se relevante também destacar a visualidade do Batuque, sendo o conjunto visual de memórias construído por meio de uma etnografia no processo¹⁶ da criação do filme. Um conjunto visual que revela uma pesquisa de mais de oito anos envolvendo diversos atores sociais, acadêmicos(as) da sociologia, antropologia, artistas, fotógrafos(as), cineastas, lideranças de terreiros, agentes culturais e musicistas que se abrem para leituras poéticas e afetivas nas confluências criativas com o Batuque de Nelson Silva. Ao longo de quase uma década de pesquisas transdisciplinares, nos questionamos: como contar as diversas memórias de um grupo tão diverso que faz parte do imaginário cultural de uma cidade?! Conseguimos alcançar tudo?! Certamente não, mas aqui apresentamos alguns vestígios desses encontros, deste palimpsesto temporal da potência da imagem. É por meio dela que nos encontramos e nos reencontramos. Entre ruídos e fabulações, nesse limiar onde “brilham, na areia, luzes de velas”. Onde participam desse encontro que é fazer cinema, essa experiência coletiva de fabular a vida. O cinema, a arte da luz, o ponto luminoso que nos une em meio ao breu, como a vela que cada batuqueiro(a) traz nas mãos, uma esperança diante das dores e das incertezas e para narrar esses encontros potentes suas imagens abrem caminhos para que falem, cantem e encantem.

Imagem 3: *Iuminuras*. Frame do documentário *Batuque:(en)cantos de luta*. Terreiro de Santo Antônio de Umbanda.



Fonte: Acervo - *Batuque:(en)cantos de luta*.

¹⁶ Várias imagens deste artigo encontram-se na galeria virtual do filme *Batuque:(en)cantos de luta* e revelam os processos do filme. Recomendamos a visita para mais aprofundamentos a respeito do texto de curadoria e as imagens que dialogam diretamente com esta pesquisa: https://arteemtransito.com.br/site/pt_br/batuque-encantos-de-luta/

Sob esse cenário, após assistir ao documentário *Batuque:(en)cantos de luta*, a posteriori, revisitar a história da ocupação e dos(as) batuqueiros(as), buscou-se contextualizar e interpretar suas ações, além de identificar o papel desempenhado por indivíduos, coletivos, organizações e pela sociedade na contribuição da história coletiva diaspórica juiz-forana, que segundo a pesquisadora especialista em Literatura/Cultura Afro-Brasileira e História da África Mestranda em História pela UFJF, Denise Carvalho, este grupo que “resiste em partilhar, insistir e teimar alegremente pela vida da população negra”. Nesse amplo processo crítico e ensaístico de múltiplas experiências artísticas e atores sociais, foi possível delinear as transformações ocorridas ao longo dessa trajetória, ressaltando tanto as especificidades quanto às convergências entre os sujeitos entrevistados, apontando para possíveis transformações emergentes no que tange ao Batuque Afro-brasileiro de Nelson Silva.

Enraizado nas tradições afrodescendentes da cidade, o batuque não apenas preserva as influências africanas, bem como se torna um instrumento de luta contra a exclusão social e o racismo destruturante¹⁷. Por meio da música, dança e canto, Nelson Silva recriou um movimento enraizado nas práticas de resistência das comunidades negras da Zona da Mata, particularmente nas periferias, onde a marginalização da cultura afro-brasileira é mais acentuada, trazendo para a cena artística atores sociais periféricos. Assim, o batuque emerge como uma resposta política e espiritual às narrativas hegemônicas que historicamente tentaram silenciar e estigmatizar as manifestações culturais negras, sendo uma expressão contínua da luta por visibilidade, justiça e reconhecimento das raízes afro-brasileiras em uma sociedade ainda marcada por profundas desigualdades raciais¹⁸.

A marginalização histórica das manifestações culturais afro-brasileiras e o racismo estrutural que persistem na sociedade restringem o reconhecimento e a valorização de práticas como o batuque. Em várias cidades, incluindo Juiz de Fora, essas expressões afro-diaspóricas não recebem o devido apoio institucional, o que torna esses movimentos suscetíveis ao apagamento. Resumidamente, o Batuque enfrenta a pressão de uma sociedade que, frequentemente, tenta distanciar-se de suas origens africanas, como afirmou Flávio Carneiro (Flavinho da Juventude) no filme *Batuque:(en)cantos de luta*: "esse país que se envergonha tanto do seu samba, que gosta de ser branco, que gosta de ser canadense, australiano, dinamarquês, mas não gosta de ser africano". A carência de políticas públicas eficazes para a inclusão das periferias, onde essas manifestações germinam, dificulta o acesso a espaços que

¹⁷ Compreendemos o racismo como uma força centrípeta desagregadora em sua iminência destruturante.

¹⁸ Para aprofundamentos neste sentido, recomenda-se a leitura da tese “Os Orfeus da “Aquarela”: um estudo sobre a questão racial a partir do batuque afro-brasileiro de Nelson Silva” (Oliveira, 2016), uma discussão histórico-antropológica sobre raça e racismo no Brasil <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/2480>

favoreçam sua valorização. Mesmo sendo patrimônio imaterial de Juiz de Fora, o grupo não tem um espaço próprio para sua sede, os batuqueiros ensaiam no Museu do Crédito Real num espaço provisório. Numa das gravações do filme acontecia uma reunião no momento do ensaio, o grupo decidiu começar a ensaiar do corredor, como uma oração em estado de manifesto. Uma maneira sutil de demarcação de um território presença juntamente com a equipe do filme.

Imagem 4: Oração-manifesto. Frame do documentário *Batuque:(en)cantos de luta*. Ensaio do grupo no Museu do Crédito Real, Juiz de Fora (MG), 2016.



Fonte: Acervo - *Batuque:(en)cantos de luta*.

Sem o respaldo contínuo da sociedade e de políticas públicas, a perenidade de movimentos como o Batuque está cada vez mais ameaçada, correndo o risco de uma obliteração cultural. Nesse contexto, ao tratar essas manifestações apenas como folclore ou espetáculo turístico, desconsiderando sua profundidade enquanto resistência histórica, o professor Antônio Carlos da Confraria Poetas oferece uma leitura *suigeneris*. Com uma visão aguçada sobre a trajetória histórica do povo negro na cidade, destaca a urgência de uma política pública efetiva, que garanta ao batuque não apenas o reconhecimento como patrimônio imaterial, bem como busca a preservação efetiva de suas práticas vivas. O professor sublinha, com perspicácia, a necessidade de um espaço físico adequado para os ensaios, transporte e alimentação do grupo para suas apresentações, pontuando a responsabilidade dos órgãos públicos em garantir as condições mínimas para que essa manifestação coletiva alcance seu devido respeito, reconhecimento e cuidado como patrimônio imaterial.

“A memória é ruído e fabulação: um filme, além de um encontro, é onde revivemos essas experiências” (Landim, 2024). A gênese do filme *Batuque:(en)cantos de luta* está intrinsecamente ligada a um compromisso profundo e inalienável com a preservação da

memória e a devida valorização das práticas culturais afro-brasileiras, em especial aquelas que, como o batuque, permanecem profundamente enraizadas nas periferias e nas comunidades historicamente marginalizadas. A liderança comunitária doutora Honoris Causa pela UFJF, Adenilde Petrina afirma sobre a relevância dessa valorização do documentário:

Olha, esse filme sobre o Batuque é muito importante pra nós, pra história de nossa cidade, pra nossa cultura, nossa memória a nossos mais jovens. É uma relíquia! É necessário que seja exibido em TODAS as periferias, porque é a História de nossos ancestrais. Que seja exibido em todas as escolas da cidade e fora da cidade. É nossa joia, nossa história de luta, resistência e enfrentamento. Fico feliz com esse filme tão importante pra nossa memória e nossa identidade. Que Oxalá nos ilumine nessa luta sempre contínua (Petrina, 2025).¹⁹

A conexão afetiva dos realizadores com essa história foi imediata e visceral, uma vez que identificaram no Batuque não apenas uma manifestação artística, mas um poderoso e vibrante símbolo de resistência à invisibilidade e à exclusão social que há séculos se impõem sobre o povo negro no Brasil. A música, a dança e a espiritualidade presentes no Batuque não são apenas expressões culturais; são componentes de um legado ancestral que, ao ser preservado e reafirmado, se converte em uma força política de grande envergadura, capaz de desafiar as narrativas hegemônicas que, até os dias atuais, buscam silenciar as vozes negras e menosprezar sua contribuição fundamental na formação da sociedade brasileira.

A fabulação crítica, conceito cunhado por Saidiya Hartman — escritora do livro “Vidas Rebeldes, Belos Experimentos: Histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encenqueiras e queers radicais”, que foi lido por Guilherme Landim para a produção do filme e da tese na Unicamp — emerge como uma estratégia literária e metodológica que busca preencher as lacunas deixadas pelos relatos históricos tradicionais, especialmente aqueles marcados por silenciamentos e apagamentos relacionados às populações negras. Hartman propõe uma abordagem que, ao invés de se limitar ao registro histórico oficial, dá espaço à imaginação e à reconstrução das vidas e experiências de indivíduos frequentemente desumanizados ou invisibilizados nos arquivos coloniais e escravistas. Essa prática desafia as noções de neutralidade histórica, revelando que o ato de narrar é também um ato de resistência e de reconfiguração da memória coletiva. Em certa instância o conjunto de memórias criados com o batuque cria um panorama imagético e memorial do grupo revisitado constantemente para pesquisas, filmes, exposições e experimentações poéticas de linguagem para discutir as memórias de Nelson Silva e da população negra em Juiz de Fora.

¹⁹ Entrevista cedida em Janeiro de 2025.

Em consonância, no texto²⁰ de curadoria do documentário, é reportado por Beatriz Nascimento, no filme *Ôrí*, que é preciso a imagem para recuperar a identidade, para que se possa tornar visível, uma vez que o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é reflexo do outro, e em cada um o reflexo de todos os corpos. Segundo a pensadora, a invisibilidade está na raiz da perda da identidade. Destaca-se assim a importância da memória coletiva e da construção de histórias alternativas por meio do Batuque Afrobrasileiro de Nelson Silva, que, desde 2015, tem sido documentado como uma expressão fundamental da resistência e da identidade cultural. Assim, o Batuque vai se encontrando e reencontrando a cada nova camada de imagens e do tempo em suas configurações como grupo cultural nos diversos espaços de Juiz de Fora, seja na exposição fotográfica física em “Retratos da Resistência”, nos dois filmes documentais, curta e média metragem *Batuque:(en)cantos de luta*, nas projeções visuais, na galeria virtual dos filmes e outros encontros com suas imagens, quando o pesquisador-cineasta doava fotografias impressas aos integrantes do Batuque. No decorrer do processo essas imagens revelavam não somente um vínculo, mas novas nuances sobre o próprio Batuque, suas mudanças, suas reconfigurações, na vestimenta, nos gestos, nas expressões, na poética, na performance expressiva como um todo.

Imagem 5: Jogos de espelhos.

Registro fotográfico de apresentação do Batuque na UFJF, 2016.



Fonte: Acervo - *Batuque:(en)cantos de luta*.

O Batuque, ao ser interpretado como uma prática de resistência cultural, torna-se um campo onde as questões de raça, classe e gênero são discutidas de forma direta e artística. Cada letra, cada verso das músicas de Nelson Silva carrega um peso histórico e uma crítica

²⁰ Disponível em https://arteemtransito.com.br/site/pt_br/batuque-encantos-de-luta/

aguda à realidade social brasileira, especialmente no que diz respeito às desigualdades estruturais que permeiam a sociedade, e ao estereótipo da cultura afro-brasileira na formação da identidade nacional. Logo, essa imagética tem como objetivo destacar também a importância da memória ancestral e a necessidade de construir, de forma contínua e coletiva, novas narrativas que desafiem a invisibilidade e a marginalização das vozes historicamente silenciadas.

Nelson Silva: voz da resistência e símbolo cultural de Juiz de Fora

Imagem 6: A força de liberdade de Nelson Silva regendo o grupo.



Fonte: Osvaldo de Oliveira “O Batuque Afro-brasileiro de Nelson Silva”.

óóóóó
óóóóó...

Nelson Silva, nascido em 22 de janeiro de 1928, em Juiz de Fora, exerceu uma influência marcante na trajetória cultural e social brasileira. Exímio cantor e compositor, Nelson também atuou profissionalmente como contador e tipógrafo, embora tenha sido na música que encontrou sua mais autêntica expressão e plenitude artística. Seu repertório compreende uma notável variedade de estilos, abrangendo sambas, boleros, rumbas, mambos, valsas, toadas, batuques, hinos religiosos, dentre outros.

Indisposto com as questões sociais e políticas de sua época, Nelson Silva utilizou a arte como um potente veículo de denúncia das desigualdades raciais e sociais que assolavam o Brasil. Ao adotar elementos da musicalidade e da oralidade afro-brasileiras, suas composições tornaram-se reflexos profundos das experiências vividas pela população negra, pois traziam à tona as injustiças cotidianas vividas pela comunidade, como o racismo, a violência policial e a negação de direitos fundamentais. Por isso, tornam-se ainda relevantes nos dias de hoje, quando as questões de desigualdade racial e a marginalização das comunidades negras permanecem enraizadas na sociedade brasileira. As músicas de Nelson também falam muito sobre essa importante figura da história de Juiz de Fora. Ao fazer da sua obra um campo de disputa política, Nelson Silva não só questionava o *status quo*, bem como afirmava a dignidade do povo negro, insistindo na importância de sua presença, cultura e direitos em um Brasil que teimava em silenciá-los.

Nesse sentido, o cântico “Prece à Santa Bárbara” é uma obra que expressa o sofrimento e a resignação do sujeito-poético, configurando-se como uma oração para “Santa Bárbara”, que representa a intercessora do sofrimento humano na expressão musical popular. A interpretação crítica e política das “escrevivências” poético-musicais²¹ de Nelson Silva podem ser feitas a partir de diferentes ângulos de análise, levando em consideração o contexto histórico, social e cultural.

Prece a Santa Bárbara²²
Eu nasci pra sofrê,
Eu nasci pra chorá,
Meu destino é padecê no cativeiro,
Eu nasci pra trabaiaá,
Sem nunca discansá.

Vim no mundo pra vivê no cativeiro,
Deitá no furrigueiro,
Sofrê cum meu feitô...
Meu destino é só vivê amarrado,
Todo ensangüentado.
Nos pé do meu sinhô!
Sem pão e sem amô.

Minha Santa Bárbara,
Ouve o meu coração.
Minha Santa Bárbara,
Ouve a minha oração,
Perdoa meu sinhô,
Perdoa meu feitô,
Perdoa toda gente que magoa meu vivê!

²¹ No caso desta pesquisa, de caráter ensaístico, buscamos uma compreensão que perpassa tópicos da sociologia, da historiografia, da antropologia e dos estudos culturais. Encontramos no autor uma vasta gama de possibilidades de leituras, desse modo, partimos para um pensamento crítico de viés poético, sensível, afetivo, memorial e étnico.

²² Nelson Silva, 16/05/1966.

Quem sabe se lá no outro mundo,
Eu sempre fiz mardade,
Matei arguem de dô!...
Quem sabe se lá na outra vida, Eu fiz brutalidade, E fui um pecadô!...

Santa Bárbara,
Santa Bárbara,
Num castiga essa gente por favô!
Santa Bárbara,
Santa Bárbara,
Pra essa gente sempre dê seu grande amô!

Vô carregano,
A minha cruz,
Vô caminhano, Vô cum Jesuiz!

Inhaça, inhaça,
Inhaça,
Ô inhaça! (Silva, Nelson, 1966)

Os versos “Eu nasci pra sofrê” e “Meu distino é padecê no cativoiro” podem expressar uma visão de mundo em que a pobreza e o sofrimento são predestinados, como se fossem uma consequência natural da condição social do indivíduo. Essa relação subordinada também é expressa na música “Os três escravos” que traz diversos elementos do tronco e da violência física. Minimizar a escravidão ao trabalho forçado constitui um erro grave, pois ela representava não apenas uma prática econômica, mas uma estrutura ideológica profundamente enraizada que legitimava a opressão racial. Essa ideologia não só tratava os negros como propriedade, mas também os submetia à visão de que a dor, a subordinação e o sofrimento eram destinos naturais e inerentes à sua condição, perpetuando uma lógica de desumanização e desigualdade étnico-social. Esses trechos dialogam diretamente com o conceito de diáspora elaborado por Stuart Hall, que reflete sobre as consequências históricas, culturais e identitárias da dispersão forçada dos povos africanos. Para Hall, a diáspora não é apenas uma experiência de deslocamento físico, mas também um processo de reconstrução identitária marcado pela memória coletiva do trauma e pela resistência cultural. Após a abertura do filme *Batuque:(en)cantos de luta* a narrativa é conduzida pela voz off de Francisca da Silva, integrante do Batuque narrando os processos de violência que sofreu ao ser empregada doméstica, em paralelo, um conjunto de imagens do terreiro de Santo Antônio de Umbanda, uma fagulha de fé diante das violências.

Imagem 7: Francisca da Silva, uma voz que narra a violência contra o povo negro, enquanto isso, uma luz no terreiro. Frame de *Batuque:(en)cantos de Luta*.



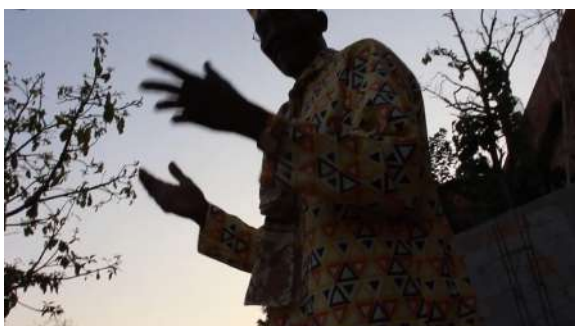
Fonte: Acervo - *Batuque:(en)cantos de luta*.

À vista disso, enquanto as narrativas de opressão e desumanização são introjetadas e reproduzidas culturalmente — perpetuando um senso de identidade condicionado pela dor e pela exclusão — a diáspora, nesse sentido, é também um espaço de disputa, onde tais narrativas podem ser desconstruídas e ressignificadas, permitindo que o sofrimento seja reconhecido como uma construção histórica e não como uma fatalidade imutável.

Desse modo, em um sentido político, os versos também podem inferir um sistema social e econômico que subordina o povo negro a uma posição vista como ordinária na organização social. Em vista disso, a pobreza, a escassez de oportunidades e as condições de trabalho precário são consequências quase que inevitáveis da condição social imposta à população negra, sendo perpetuadas por uma estrutura racial que a mantém marginalizada. No Brasil, a herança da escravidão permanece evidente nos índices de desigualdade racial que ainda persistem, com a população negra continuando a enfrentar condições de vulnerabilidade e obstáculos significativos à ascensão social. Em 2017, uma pesquisa da ONU classificou Juiz de Fora como a terceira cidade mais desigual do Brasil, especialmente em relação à qualidade de vida entre as populações negra e branca. Além disso, um levantamento de 2021 revelou que, na rede pública de ensino de Juiz de Fora, 51% dos alunos são negros, enquanto na rede privada esse percentual é de apenas 19%. Esses dados indicam que, embora não haja uma classificação oficial que posicione Juiz de Fora nesta posição, a cidade enfrenta desafios significativos relacionados à desigualdade racial, refletidos em diversos aspectos estruturais.

Isto posto, o “distino” de sofrimento, repetido ao longo dos versos (interpretado como das gerações), perdura após a abolição em 1888 e continua a ser refletido nas condições de vida da população negra. Assim, o cativo descrito na letra da música não é apenas o cativo físico da escravidão, mas o social, cultural e econômico que persiste, por exemplo, nas desigualdades de acesso à educação, saúde e trabalho digno; uma metáfora para a subordinação estrutural que ainda persiste nas sociedades desiguais, onde as classes subalternizadas são forçadas a trabalhar sem descanso e sem dignidade. Neste sentido, Osvaldo de Oliveira desenvolve uma tabela com a relação dos integrantes do Batuque e sua idade, escolaridade, profissão e função artística no grupo. A tabela da página 70 e 71 do livro “O Batuque Afrobrasileiro de Nelson Silva” demonstra que a maior parte do grupo tem escolaridade majoritariamente de ensino médio e fundamental incompleto e grande parte do grupo é composto por pedreiros, domésticas e faxineiras. A tabela proposta por Osvaldo de Oliveira expressa bem a configuração social das relações de trabalho dos integrantes do grupo. É notável a estratificação social dos(as) batuqueiros(as) no limiar da pobreza, desde a origem do Batuque. Os dados de Osvaldo reforçam a força laboriosa de quem construiu a cidade com trabalho pesado, mãos operosas, vozes sublimes e corpos subalternizados da cena urbana juizforana. Essas características foram bastante expressas no documentário realizado com o grupo, com destaque para as mãos do regente Sebastião da Mota, que construiu fossas sépticas na cidade, foi pedreiro em seu bairro e suas mãos regiam as encantarias do Batuque:

Imagem 8: *Sô eu, sô eu, sô eu Maculelê, sô eu.* Sebastião da Mota regendo, 2016.



Fonte: Acervo - *Batuque:(en)cantos de luta*.

Imagem 9: Trânsitos carnavalescos e as encantarias das mãos, 2016.



Fonte: Acervo - *Batuque:(en)cantos de luta*.

A invocação a Santa Bárbara, uma figura religiosa tradicionalmente associada à proteção e à resistência contra adversidades, pode ser vista como um apelo à sociedade. Ao pedir perdão, a letra também sugere uma internalização do sofrimento, onde o indivíduo se vê

como responsável por sua própria opressão, algo que historicamente foi alimentado pela doutrina religiosa, que muitas vezes afasta as camadas mais empobrecidas da busca por uma mudança estrutural, fator que é latente no discurso do ex-regente do grupo, Flavinho da Juventude, ao afirmar constantemente que o sistema colonial projetou no cognitivo das pessoas uma condição inferior.

É contundente salientar que a figura de “Santa Bárbara” – suplicada inúmeras vezes na letra – é de grande importância na religiosidade Afro-brasileira, especialmente no contexto das tradições de matriz africana, como o Candomblé e a Umbanda. Em especial durante o período da escravidão, ela se tornou uma figura de “proteção” para esse povo, a partir da associação com Iansã, uma Orixá que representa a força da natureza, o vento e as tempestades, conferiu-lhe um poder simbólico que ultrapassou as fronteiras do cristianismo e foi reinterpretada dentro das crenças Afro-brasileiras. No entanto, a representação de Santa Bárbara também pode ser interpretada como parte de um mecanismo de controle social imposto pela Igreja Católica durante o período colonial, dado que, segundo os relatos católicos, a santa foi martirizada por se recusar a adorar os deuses romanos, mantendo-se fiel ao cristianismo. De maneira análoga, sua figura pode ser vista como uma representação que visava incentivar a submissão e a paciência diante do sofrimento, com a ideia de que isso faria parte de um plano divino. Nesse contexto, a religiosidade cristã foi utilizada pelos colonizadores e senhores de escravizados para justificar a opressão e naturalizar a crença de que a dor e a servidão dos negros seriam recompensadas na vida após a morte, promovendo um conformismo que reforçava a hierarquia social. Sob essa ótica, a devoção a Santa Bárbara também pode ser considerada uma forma de dominação simbólica, uma vez que frequentemente estava associada à ideia de que a resistência aos senhores e à ordem estabelecida poderia ser interpretada como pecado ou blasfêmia.

Por fim, a repetição de termos como “inhaça” e o sofrimento contínuo (“Vô carregano a minha cruz”) faz uma analogia, mais uma vez, à opressão, que é tanto uma carga física quanto emocional. Dessa forma, a canção oferece uma crítica à desigualdade e à exploração, ao mesmo tempo que expõe o poder da religião como um mecanismo de conformismo e controle social. Ela questiona, de forma sutil, a passividade imposta àqueles que, em sua dor, se vêem distantes da possibilidade de transformação de suas condições materiais e existenciais.

Acresce que, a música “Morro da Boiada”, composta por Nelson Silva e Carlos Martins, transcende a musicalidade, configurando-se como um documento histórico e cultural

que reflete as dinâmicas sociais de Juiz de Fora, especialmente no que tange às comunidades afro-brasileiras.

[...]

Ai Santo Antonho mi insinô Óia muitas aves lá no céu
Ôôô
ÔÔÔ
E vê os lírios em flô que sempri nasce ao léu...
E vê os lírios em flô que sempri nasci ao léu...
Lá no Morro da Boiada Santo Antonho quis fica Comandano os caminhero que
debandam para cá
No Morro da Boiada eu ôji vô pra lá
Na beira du caminho essa cruiz eu vô prantá (Silva, Nelson)

Historicamente, o Morro da Boiada — atualmente o Bairro Santo Antônio — servia como ponto de parada para tropeiros que conduziam o gado, daí a denominação “Morro da Boiada”. Além disso, o local abrigava uma capela dedicada a Santo Antônio, construída em 1741, que se tornou um importante centro de devoção popular. Nesse espaço, a religiosidade era marcada pelo sincretismo característico da cultura brasileira, em que elementos das tradições africanas, trazidas pelos escravizados, foram integrados às práticas católicas coloniais. Essa interação deu origem a manifestações espirituais híbridas, que reforçavam tanto a resistência cultural das populações afrodescendentes quanto a consolidação de uma identidade religiosa. Nesse sentido, o local mencionado na música pode ser entendido como um símbolo de preservação cultural afro-brasileira.

A letra de “Morro da Boiada” pode ser interpretada como uma crônica da vida cotidiana no morro, abordando temas como fé, trabalho e comunidade. Na composição, percebe-se elementos do aboio, um canto tradicional associado aos vaqueiros e tropeiros, que é caracterizado por uma melodia melancólica e arrastada, refletindo as dificuldades e a solidão da vida na zona rural. Ao integrar esse estilo na canção, além de homenagear as tradições rurais, é estabelecida uma ponte simbólica entre o campo e a cidade, evidenciando como as raízes culturais da zona rural influenciaram e foram preservadas no processo de urbanização de Juiz de Fora²³. Essa conexão reafirma a importância histórica e cultural dessas tradições como pilares identitários da região, resistindo às transformações impostas pela modernidade.

²³ O batuque expressa fortemente essa relação rural, seja músicas ou mesmo na própria casa dos batuqueiros, muitos ainda criam galinhas, tem fogão a lenha, criam animais.

A trajetória do Batuque Afro-brasileiro de Nelson Silva como manifestação de luta e identidade

Imagem 10: Trânsitos políticos do batuque.
Marcha para Zumbi dos Palmares, Juiz de Fora, 2016.



Fonte: Acervo - Batuque:(en)cantos de luta.

A década de 1960 foi um período de profundas transformações no Brasil, marcado pela ascensão da Ditadura Militar (1964-1985). Esse cenário impôs um contexto de restrição para várias formas de expressão popular. Nesse contexto, surgiram movimentos de resistência por meio da cultura.

À luz disso, a trajetória de Nelson Silva revela uma interseção profunda entre cultura, política e identidade, destacando o papel central da música e da coletividade na resistência à opressão. Ao liderar o Batuque, ele não apenas criou um movimento cultural, mas também estabeleceu uma importante plataforma de contestação à marginalização social e ao apagamento das tradições afro-brasileiras, durante um período de repressão política intensificado pela Ditadura Militar.²⁴

²⁴ Destaca-se que Juiz de Fora foi uma cidade que desempenhou um protagonismo na Ditadura Militar, sendo de onde saíram as tropas para o Golpe Militar de 64.

A arte negra no Brasil, conforme afirma Abdias do Nascimento (1980) tem sido uma forma de “quilombagem simbólica”, à medida que concerne em um movimento de resistência e ressignificação cultural diante da hegemonia eurocêntrica. Sob a liderança de Nelson Silva, o Batuque Afro-brasileiro ilustra como as manifestações artísticas transcendem o mero deleite estético, assumindo um papel revolucionário e profundamente transformador. Nesse contexto, o Batuque Afro-brasileiro em Juiz de Fora emerge como uma expressão singular de resistência, demonstrando como a música se consolida enquanto instrumento de luta política, reafirmação social e valorização cultural, mantendo viva a herança africana em diálogo constante com as demandas contemporâneas.

Lélia Gonzalez (1988), ao analisar a cultura negra no Brasil, afirma que é imprescindível reconhecer o “lugar de fala” das populações afrodescendentes. Nesse sentido, documentar manifestações como o batuque não é apenas preservar uma prática cultural, mas legitimar uma linguagem que subverte o discurso hegemônico e transforma a arte em ferramenta de resistência e emancipação, uma vez que, ao reconfigurar narrativas históricas, supera a simples expressão estética e se torna um ato político de reapropriação identitária, afirmando a centralidade das vozes negras na construção de uma sociedade mais justa e plural — substituindo o discurso de opressão por uma linguagem que une a arte com a política de emancipação. A imagem também desempenha um papel fundamental na construção deste imaginário, sendo o conjunto de memórias proposto pela pesquisa de *Batuque:(en)cantos de luta* mais um território de construção coletiva da estética do Batuque.

O Batuque, como um movimento cultural, era também um espaço de construção de uma identidade coletiva afro-brasileira. Os sambas, mambos, rumbas, boleros e as canções folclóricas que Nelson Silva resgatava, além de preservarem uma memória musical, continuam sendo instrumentos de luta. Ao criar um espaço comunitário onde os integrantes poderiam expressar suas angústias, suas alegrias e suas resistências, Silva transformou a sonoridade em um ato de afirmação da identidade negra e da sua ancestralidade. No contexto de um Brasil onde as questões raciais eram frequentemente silenciadas, o Batuque tornou-se uma plataforma de visibilidade para o povo negro.

A historiadora Beatriz Nascimento (1985), ao refletir sobre as manifestações culturais negras, sugere que elas são sempre uma resposta ao apagamento histórico imposto pela colonialidade. Dessa forma, o Batuque, ao trazer à tona canções e tradições afro-brasileiras, se posicionava como uma forma de luta contra o esquecimento das contribuições culturais negras para a formação da identidade nacional. A musicalidade do Batuque, além de resgatar

as raízes africanas, se tornava um vetor de afirmação identitária e resistência contra a opressão social, sem se limitar à realização de apresentações musicais, oferecendo uma alternativa de visibilidade e reconhecimento para os negros marginalizados. A música, como forma de expressão artística, se combinava com projetos de inclusão social, educação e valorização da identidade negra. Este caráter social do Batuque encontra respaldo nos estudos de Clóvis Moura (1994), que, ao examinar as organizações culturais negras, destaca o papel dessas iniciativas na luta contra a exclusão estrutural e na reconfiguração do espaço social.

Assim, a trajetória do Batuque Afro-brasileiro de Néelson Silva pode ser vista como um exemplo claro da potência da cultura negra como ferramenta de resistência e transformação social. Sua música não apenas representava as dores e as alegrias do povo negro, mas também funcionava como um ato de luta, reivindicando os direitos de uma comunidade que foi historicamente marginalizada. Destacamos também os ensaios do Batuque como territórios de encontros, fortalecimento de vínculos sociais e de responsabilidades. Flavinho da Juventude afirma que Nelson sempre pensou o Batuque para tirar o negro do lugar da violência, da subalternização, do alcoolismo.

Imagem 11: A presença negra no lugar digno de Cultura, Juiz de Fora, 2016.



Fonte: Acervo - Batuque:(en)cantos de luta.

Cultura afro-brasileira: resistência e reexistência

Imagem 12: *No Morro da Boiada eu ôji vô pra lá. Na beira do caminho essa cruz eu vô prantá RURURU...*



Fonte: Imagem de Arquivo Departamento de Memória - Funalfa.

*RURURURURURURURURURURURURURURUR
URURURUIU* ²⁵

A história de Juiz de Fora, como a de boa parte do Brasil, está permeada por silenciamentos que invisibilizam o protagonismo das populações afrodescendentes. Desde o período colonial, a cidade foi erguida sobre os alicerces do trabalho escravizado, com a força de trabalho negra sustentando a economia local, especialmente no auge do ciclo cafeeiro no século XIX. No entanto, a narrativa oficial frequentemente reduz a presença negra à condição de “força de trabalho”, ocultando as práticas culturais, espirituais e de resistência que constituem uma parte fundamental da formação da cidade.

A região da Zona da Mata, onde Juiz de Fora está situada, foi berço de quilombos que resistiram à escravidão, criando espaços de liberdade e reafirmação da identidade africana. A falta de documentação reconhecida sobre esses quilombos não é mera coincidência, mas reflete um processo histórico deliberado de apagamento das contribuições negras à sociedade. O apagamento das contribuições afro-brasileiras, assim, perpetua a desigualdade estrutural e histórica que ainda marca a sociedade contemporânea. Projetos como o documentário *Batuque: (en)cantos de luta* e a exposição “Retratos da Resistência” são iniciativas significativas, ainda insuficientes se não forem acompanhadas de políticas públicas concretas que promovam a inclusão social e enfrentem as desigualdades estruturais. A reparação deve

²⁵ Toada da música Morro da Boiada, de Nelson Silva.

ser entendida como um processo que vai além da celebração simbólica, abrangendo ações efetivas para combater o racismo e garantir o direito à cidade para todos.

Juiz de Fora: uma terra em trânsito e o Batuque de Nelson Silva como dispositivo crítico da história

Beatriz Sarlo, crítica literária, ensaísta e escritora argentina, notou que Juiz de Fora é uma cidade com marcas da modernidade periférica que convive com os resquícios de uma tradição colonial que ainda estrutura desigualdades sociais e raciais. No tempo atual, é fundamental enxergar a cidade como uma “terra em transe”, não apenas como movimento físico, mas também como um deslocamento simbólico entre o erudito e o popular, o global e o local, que encontra no Batuque de Nelson Silva, por exemplo, uma expressão política e cultural que desafia as fronteiras epistemológicas do pensamento e cultura vistas como dominantes.

Giorgio Agamben, publicou, em 2009, “O Reino e a Glória: Para uma Teologia Política”, que faz parte de uma série de reflexões sobre a relação entre política, poder e religião. Embora a obra seja voltada principalmente para uma análise da teologia política, ela também oferece *insights* sobre a contemporaneidade e a atuação do poder na sociedade moderna. Neste trabalho, Agamben explora como as estruturas de poder e as representações da soberania se formam e se sustentam, e como isso impacta o campo da arte e da política. Ele argumenta que, para que uma intervenção política seja eficaz, ela deve ser mais do que uma resistência passiva ou uma reação a algo do passado — ela deve ser uma ação que transforme ativamente o presente e o futuro. Esse pensamento ressoa com a ideia de que a produção artística não é apenas uma herança ou resistência, mas uma ação política que reconfigura o espaço e as relações sociais. Diante disso, percebe-se a potência crítica de se pensar a produção artística como uma intervenção direta no tempo presente, não como mera resistência passiva, mas como agência transformadora que reconfigura o espaço político.

O Batuque de Nelson Silva se inscreve no campo do afrografismo²⁶, entendido como a prática de escrever e reescrever histórias negras a partir de suas próprias perspectivas, rompendo com o epistemicídio. Nesse aspecto, ao mobilizar o Batuque como prática cultural e política, Nelson Silva não apenas denuncia as estruturas coloniais que persistem nas instituições e narrativas brasileiras, mas também reafirma a centralidade da cultura afro-brasileira como elemento constitutivo do Brasil moderno. Sua obra transforma o Batuque em um dispositivo de leitura da história, tensionando as narrativas hegemônicas que

²⁶ Ver (MUNANGA, Kabengele. 2009).

privilegiam o projeto civilizatório europeu e desconsideram a contribuição afro-indígena. Nelson Silva tece uma trama simbólica por meio da corporeidade, da memória, da musicalidade, da estética criando uma coleta de vestígios da diáspora.

Em “a arte como testemunha da história” — frase extraída do livro “Sobre o conceito de história”, Walter Benjamin escova a história a contrapelo, evidenciando momentos de ruptura e violência estrutural que são apagados pelo discurso triunfalista da modernidade. No caso de Nelson Silva, o Batuque não apenas testemunha essas violências, mas atua como um “monumento” às resistências coletivas e às subjetividades silenciadas. É uma arte insurgente, que revela as condições de opressão racial e social enquanto projeta um futuro emancipatório.

Ao situar Juiz de Fora como “uma terra em trânsito”, o lugar da cidade como metáfora das relações sociais em constante movimento é reconhecido, onde os fluxos de pessoas, ideias e práticas culturais são simultaneamente condicionados pelas estruturas de poder e capazes de subvertê-las. É nesse trânsito que o Batuque de Nelson Silva emerge como um gesto político. Sua música não apenas resgata a memória afro-brasileira, mas desafia o presente a partir de uma ética da resistência e da reconstrução. Como propõe Achille Mbembe em “Crítica da razão negra”, o ato de tornar-se contemporâneo exige não apenas sobreviver às catástrofes históricas, mas confrontá-las em suas raízes, reimaginando um futuro que afirme a dignidade e a justiça social. Portanto, o Batuque é mais do que um testemunho cultural. Trata-se de uma forma de historiografia insurgente, que subverte os paradigmas coloniais e afirma a contemporaneidade das lutas afro-brasileiras. Em uma cidade marcada por seu caráter transitório, sua obra interpela o público a pensar a história como um campo onde o erudito e o popular, o passado e o presente se encontram não para conciliar diferenças, mas para produzir rupturas e reescrever as possibilidades de existência coletiva. Neste sentido, o documentário torna-se mais um território dessas afrografias, sendo a identidade visual de *Batuque:(en)cantos de luta*, expresso pela imagem do Sankofa, símbolo vem do ganês composto pelos termos “*san*” (voltar, retornar), “*ko*” (ir) e “*fa*” (olhar, buscar e pegar). Dessa forma, o filme compreende a busca do batuque como patrimônio imaterial em sua grafia coletiva e memorial a partir das imagens e narrativas orais e visuais.

Imagem 13: Sankofa, o pássaro que mira todas as temporalidades.



Fonte: Acervo - *Batuque:(en)cantos de luta*.

A interface entre cultura erudita e cultura popular, tão central para os estudos culturais brasileiros - Néstor G. Canclini²⁷, e Renato Ortiz²⁸ — assumem um papel de desconstrução das hierarquias coloniais. As músicas de Nelson Silva, ao trazer elementos rítmicos provenientes da diáspora africana e articulá-los em contextos contemporâneos, questionam as categorias dicotômicas que associam o erudito à racionalidade e o popular à emoção ou à tradição. O batuque configura-se assim como uma obra híbrida, que se posiciona no cruzamento entre o local e o global, tensionando suas apropriações para centrar a narrativa nos sujeitos negros.

Nelson Silva, ao se afastar das preocupações hegemônicas, sem deixar de trazer à tona a verdade política-social de seu tempo, desconstrói as hierarquias que sustentam essa divisão, propondo um modelo de produção cultural que subverte essa lógica ao produzir uma obra que, embora carregada de complexidade estética, não busca legitimação no cânone erudito. Mas, apesar de carregar consigo uma premissa de universalidade, na prática, a arte é frequentemente mediada por interesses de classe, raça e poder. Desse modo, é crucial observar que essa divisão não se sustenta em critérios estéticos, mas em dispositivos políticos que regulam o acesso a recursos, instituições e reconhecimento.

Sob essa égide, Jacques Rancière, em “O espectador emancipado”, a política da estética reside na maneira como os sentidos são distribuídos e organizados. Desse modo, a distinção entre erudito e popular é uma forma de distribuição do sensível que define quem pode criar, quem pode consumir e quais formas de expressão têm direito à memória e ao reconhecimento. A superação dessa dicotomia exige, antes de tudo, uma crítica radical às estruturas que a sustentam. Essa hierarquia está sustentada por estruturas históricas de poder. Por exemplo, a educação formal frequentemente privilegia as expressões eruditas como sinônimo de alta cultura, enquanto manifestações populares são vistas como meras práticas folclóricas ou de entretenimento. Por fim, insistir na separação entre arte erudita e popular é insistir na manutenção de um sistema que privilegia uns em detrimento de outros. É um ato profundamente político romper com essa lógica e afirmar a centralidade das culturas populares não como objetos de consumo ou inspiração, mas como modos de produção de conhecimento, estética e resistência. Nelson Silva, com seu Batuque insurgente, exemplifica como a arte popular pode transcender as fronteiras impostas, não para ocupar o lugar do

²⁷ Ver “Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade”.

²⁸ Ver “A modernidade e seus descontentes”.

erudito, mas para dissolver as próprias categorias que servem à perpetuação da desigualdade cultural.

O batuque como território de afirmação da identidade negra em Juiz de Fora

Imagem 14: O sincretismo como um território de disputas simbólicas. Batuque Afro-Brasileiro de Nelson Silva. Jun/1978. Igreja Pe. João Emílio. Casamento da Marta D'Agosto.



Fonte: Acervo - *Batuque:(en)cantos de luta*.

A história urbanística de Juiz de Fora reflete de maneira clara as dinâmicas sociais e econômicas que nortearam sua formação, evidenciando a perpetuação de um modelo de segregação que ainda se manifesta na organização espacial contemporânea da cidade. O Parque Halfeld, localizado no centro, foi concebido como um marco geográfico e social, delimitando as áreas periféricas e segregando-as do núcleo urbano central. Este núcleo, por sua vez, era predominantemente ocupado por casarões pertencentes à elite econômica local, como os barões do café, cujas influências no desenvolvimento urbano da cidade foram preponderantes. Até os dias atuais, a estrutura espacial de Juiz de Fora conserva vestígios dessa lógica de segregação, como se observa na Avenida Getúlio Vargas, que, além de conectar diferentes partes da cidade, também enfatiza um fluxo centralizado, privilegiando a circulação das atividades econômicas no centro, enquanto as áreas periféricas permanecem marginalizadas. O filme *Batuque:(en)cantos de luta* apresenta um trânsito dos batuqueiros por Juiz de Fora, dona Francisca aos seus 98 anos vai de ônibus para os ensaios, os batuqueiros caminhando no carnaval, bem como os integrantes do grupo com a indumentária de apresentação gerando uma dissonância na paisagem moderna da cidade, como Imaculada no

Museu Mariano Procópio e a atual diretora do grupo, Zélia Lúcia Lima, na avenida Getúlio Vargas, a qual vai se imiscuir na paisagem. Ao passo que a cidade socialmente desintegra e [des]estruturaliza, a arte pode reaver os lugares de trânsitos sociais.

Imagem 15: As batuqueiras como mais uma camada imagética do tecido social.
Zélia caminhando pela Av. Getúlio Vargas, 2016.



Fonte: Acervo - *Batuque:(en)cantos de luta*.

A dificuldade de acesso das populações residentes nas zonas periféricas às áreas centrais de Juiz de Fora pode ser compreendida por meio de uma análise dos fatores urbanos e sociais interligados. O crescimento acelerado e desordenado da cidade resultou na expansão das periferias sem que houvesse a devida integração dessas áreas ao centro urbano, especialmente no que diz respeito à infraestrutura e à acessibilidade. A rede de transporte público, embora presente, revela-se insuficiente para atender às necessidades da população periférica, sendo marcada por deficiências em termos de abrangência, qualidade dos serviços, tempos de espera elevados e a falta de integração entre os modais de transporte. Esses fatores contribuem significativamente para as dificuldades de acesso da população periférica às áreas centrais, onde se concentram os principais centros comerciais, culturais e de serviços.

O Batuque surgiu de uma coletividade periférica muito diversa, onde as comunidades negras buscaram formas de resistência e afirmação de sua identidade. Os batuqueiros, portanto, transcendem o campo da mera expressão artística, configurando-se como uma forma de resistência cultural, territorial e política na tessitura de Juiz de Fora.

Batuque:(en)cantos de luta - um território narrativo audiovisual em processo

O documentário *Batuque:(en)cantos de luta* foi exibido com o Batuque Afro-brasileiro de Nelson Silva em três sessões, no terreiro de Santo Antônio de Umbanda (10/12/2024), no bairro Dom Bosco, na Sala de Cinema João Carriço (11/12/2024) e no Museu de Arte Moderna Murilo Mendes (13/12/2024). O filme foi gravado entre 2015 e 2016. Após quase oito anos em que as imagens foram registradas, muitas coisas mudaram no grupo, algumas pessoas faleceram, o Batuque acabou reduzindo seus integrantes, mas a emoção de rever suas imagens e suas narrativas despertou muito interesse no grupo com esse espelhamento do real. Na primeira sessão, mais intimista, os batuqueiros sussurravam com o filme, cochichando segredos, risos e anedotas. Na segunda sessão revelou-se uma conversa mais ativa, às vezes até mesmo uma cantoria e na terceira, palmas, cantorias e até uma dança interativa de Cleunice com o filme, quando, nos créditos finais, tira os sapatos e dança por mais de três minutos interagindo com as imagens, comovendo a plateia que batia palmas para este reencontro performático.

Imagem 16: Mais uma camada do tempo, Cleunice dança com o filme, a experiência da imagem e do corpo. Registro da sessão do documentário *Batuque:(en)cantos de luta* no Museu de Arte Murilo Mendes, 2024.



Fonte: Acervo - *Batuque:(en)cantos de luta*.

Esse movimento revelou um despertar de integrantes com as próprias imagens. Assim, é possível também reforçar que a experiência de corporeidade afrodiaspórica traz aspectos *sui generis*, e quão rico pode ser a experiência cinematográfica nesse limiar entre corpo e representação: "[...] pensem em como essas culturas têm usado o corpo - como se ele fosse, e

muitas vezes é, o único capital cultural que possuímos. Temos trabalhado em nós mesmos como em telas de representação" (Hall S., 1996, p.8).

Como elemento artístico, o documentário *Batuque:(en)cantos de luta* personifica o dinamismo e a profundidade do processo criativo, refletindo uma visão orgânica e espontânea da criação, análoga à abordagem “*Alla prima: A Film About the Creative Process of Art*”, um curta que, em seu próprio título, remete à técnica pictórica homônima, que valoriza a espontaneidade e a fluidez do gesto artístico, evidenciando o diálogo constante entre o artista, a obra e o momento presente. No que diz respeito a isso, Guilherme Landim atribui ao filme o apelido de filme-processo, uma vez que a arte não se encerra, mas se transforma continuamente por seus praticantes e espectadores. Durante as primeiras sessões o diretor sentou-se ao lado dos batuqueiros para ouvi-los(as) sobre o que pensam dos filmes, e, nas subsequentes, tentou trazer alguns elementos que foram pedidos, como Imaculada que pediu a música Negrinho do Pastoreio. Estão previstas outras sessões com o grupo e novas configurações de elementos visuais e sonoros, compreendendo o Batuque e suas imagens como um território vivo, em transformações.

Imagem 17: Miriam e Carmen, Matriarcas do Terreiro Santo Antônio de Umbanda. Registro da sessão de *Batuque:(en)cantos de luta*, 2024.



Fonte: Acervo - *Batuque:(en)cantos de luta*.

Na sessão do Museu Murilo Mendes, esta imagem foi adicionada ao filme, comprovando que ao invés de seguir um formato rígido e linear, o documentário se aproxima da espontaneidade do Batuque, que ao mesmo tempo em que reconhece o compromisso de

resgatar, preservar e celebrar uma tradição, que carrega em si a ancestralidade e a resistência de um povo. Assim, a obra não só perpetua, mas também reitera a resistência cultural do povo negro e suas entidades, seu compromisso com a memória e a luta por uma sociedade mais inclusiva, justa e igualitária.

À Guisa de Conclusão: (R)esistência para reconstruções do tecido social

Imagem 18: Encontros do batuque com suas imagens. Exposição “Retratos da Resistência” no Centro Cultural Bernardo Mascarenhas, 2016.



Fonte: Acervo - Batuque: (en)cantos de luta.

A história afro-brasileira de Juiz de Fora, em sua gênese, não se limita a ser uma simples crônica de resistência; é uma história de sistemática e estratégica ocultação. Essa trajetória, profundamente marcada por uma exclusão histórica, desafia não só as narrativas dominantes que buscam homogeneizar a memória coletiva, mas também as tentativas de silenciamento das vozes que constituem as bases da cidade.

O Batuque de Nelson Silva, em sua expressão mais pura, não é apenas uma manifestação cultural, mas uma resposta direta à exclusão e à invisibilidade social imposta à população afrodescendente. No entanto, esse brilho cultural, que ressurgiu das camadas mais marginalizadas da sociedade, é constantemente desvalorizado, reduzido a uma mera performance estética que não enfrenta de fato as estruturas de opressão. Sem um

compromisso explícito e contínuo com a justiça social, qualquer tentativa de reconhecimento cultural se revela superficial e inadequada. A luta pela memória não pode ser dissociada da luta pela reestruturação das relações de poder que ainda subalternizam os afrodescendentes. Sem esse entendimento, não há possibilidade de um futuro emancipatório e plural.

Embora os negros e as tradições e comunidades negras apareçam e sejam representados na cultura popular, sob a forma de deformados, incorporados e inautênticos, continuamos a ver nessas figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, as experiências que ficam por trás deles. Em sua expressividade, sua musicalidade, e na sua atenção rica, profunda e variada à fala, em suas inflexões para o vernacular e o local, em sua rica produção de contra narrativas, em seu uso metafórico e vocabulário musical, a cultura negra popular tem permitido trazer a tona mistos e contraditórios, até da cultura popular mais comercial, os elementos de um discurso que é diferente, outras formas de vida, outras tradições de representação (Hall S., 1996, p. 7-8).

O olhar excludente da sociedade sobre as manifestações culturais afro-brasileiras é, ao mesmo tempo, uma evidência e uma consequência de um racismo desestruturante que permeia todas as esferas da vida social. Essas expressões culturais, que deveriam ser reconhecidas como fundamentais para a constituição da identidade nacional, são sistematicamente marginalizadas, estigmatizadas e, em muitos casos, distorcidas. O candomblé, exemplo paradigmático dessa exclusão, é frequentemente visto não apenas com desconfiança, mas com um tipo de hostilidade visceral, alimentada pela desinformação e pela falta de compreensão profunda sobre a riqueza espiritual e cultural que ele representa.

Destarte a importância do Batuque vai além de sua função religiosa ou artística; ele é, em sua essência, um ato político que desafia as narrativas hegemônicas que buscam silenciar as vozes negras. Ao ser considerado como uma simples manifestação folclórica ou espetáculo turístico, corre o risco de ser reduzido a uma caricatura, quando, na verdade, é uma força vibrante de resistência e afirmação da identidade afro-brasileira.

Nesse cenário, é crucial refletir sobre a obra de Maria Beatriz Nascimento, “O Quilombismo”. Ela defende que o quilombo não é apenas uma luta contra a escravidão, mas uma verdadeira proposição de um modelo alternativo de sociedade, em que as tradições, a cultura e as práticas ancestrais não são apenas preservadas, mas também transformadas em um campo de ação política e social. Ao integrar o Batuque neste contexto de resistência, pode-se enxergá-lo como um território de “quilombo cultural”, uma manifestação contra o apagamento imposto por um sistema que marginaliza a cultura negra.

A visão de Nascimento sobre o quilombismo complementa e reforça a importância da preservação e valorização de manifestações como o Batuque, especialmente em um momento

em que as políticas públicas se mostram demoradas no reconhecimento da riqueza cultural das periferias e da população negra. Reiteramos a fala do sambista e batuqueiro Flávio Carneiro no documentário *Batuque:(en)cantos de luta*, onde afirma que o Brasil continua a se envergonhar de suas raízes africanas, optando por um modelo de sociedade que nega a ancestralidade afro e promove uma identidade branca e eurocêntrica. Nesse cenário, a resistência cultural, como a encarnada pelo Batuque, se torna não apenas uma forma de preservação, mas uma prática política essencial na luta contra a exclusão e o racismo desestruturante.

A pesquisa, ao ser realizada por meio da narrativa de indivíduos de gerações distintas, não só resgata a história do povo negro em Juiz de Fora, mas também aponta para as futuras transformações dessa manifestação. O reconhecimento institucional do Batuque como patrimônio imaterial é, sem dúvida, um avanço, mas não deve ser um ponto final. A luta pela preservação de suas práticas vivas, como destacado pelo professor Antônio Carlos, deve ser constantemente acompanhada de ações concretas, como a garantia de espaços adequados para os ensaios e apresentações, além de apoio logístico para os batuqueiros. Portanto, é urgente uma reforma profunda nas estruturas sociais e políticas, para que a luta pela memória se una à luta por uma sociedade mais justa, plural e igualitária, em que a contribuição afro-brasileira não seja apenas celebrada, mas integralmente reverenciada e respeitada.

Nelson Silva faleceu em 10 de outubro de 1969, vítima de insuficiência cardíaca, mas seu legado continua vivo. Os integrantes do Batuque de Juiz de Fora, movimento ao qual Nelson dedicou grande parte de sua vida, mantém sua memória e missão. Até os dias de hoje, o grupo honra os princípios deixados por ele, promovendo uma sociedade mais justa e preservando a riqueza cultural de sua obra. O protagonismo de Nelson transcende as fronteiras do tempo, consolidando-o como uma figura central não apenas no panorama musical, mas também na incessante luta por direitos e dignidade humana. Sua obra, ao entrelaçar elementos culturais, sociais e políticos, ressoa como uma poderosa forma de resistência e afirmação da identidade negra, estabelecendo um legado além da música. Silva não se limita a ser um mero intérprete ou criador, mas assume a posição de voz e conscientização, representando as angústias, as esperanças e os anseios de uma população historicamente marginalizada. Sua contribuição se estende para a construção de uma narrativa coletiva que desafiou e ainda desafia as estruturas de opressão, sendo um ícone que se reafirma como símbolo de luta, liberdade e justiça social.

As encantarias propostas na linguagem audiovisual, bem como no conjunto de imagens do Batuque podem ser pensadas como a sobrevivência e a propulsão dessa experiência onírica de um quilombo cultural urbano para novas temporalidades, para novos imaginários, novas comunidades imaginadas e resistentes. O filme seu conjunto de imagens reforçam a importância do documentário na compreensão de uma imaterialidade que é incessantemente recriada no território da fabulação, de uma criação coletiva. Assim, as imagens revelam reencontros dos batuqueiros com seus anseios por serem vistos como artistas, por serem reconhecidos e admirados pela família, pelos amigos e pela cidade.



*Numa sequência de rio
Que as imagens poderosas do Batuque possam navegar;
fluir, em esperanças poéticas
Saúdamos Odoyá, Iemanjá, a Rainha das Águas!
Axé e bênçãos sobre todos nós*

Referencial

Agamben, Giorgio. *O Reino e a Glória: Para uma Teologia Política*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2009.

Benjamin, Walter. *Sobre o conceito de história*. Tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Luiz Gustavo B. Franco. São Paulo: Boitempo, 2020.

Canclini, Néstor García. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Sérgio Lessa. São Paulo: Edusp, 1995.

Deleuze, Gilles. *Cinema I: A Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Cinema 2: A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

Gonzalez, Lélia. *A categoria político-cultural da amefricanidade*. Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, n.º 92/93.(jan.jun.), p. 69-82.1988.

Hall, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1996. p. 7-8.

Landim, Guilherme. *Memórias afetivas do Batuque Afro-brasileiro de Nelson Silva*. Juiz de Fora: Museu Murilo Mendes, 2024.

Halbwachs, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

Mbembe, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução de Maria Carla Correa de Oliveira. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

Mendes, Murilo. *Poesias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.

Munanga, Kabengele. *Origens Africanas do Brasil Contemporâneo: Histórias, Línguas, Culturas e Civilizações*. São Paulo: Global, 2009.

Nascimento, Beatriz. *O conceito de quilombo e a resistência cultural negra*. Revista Cultura Vozes, v. 79, n. 1, p. 47-52, 1985.

Oliveira, Janine Neves de. *Os Orfeus da "Aquarela": um estudo sobre a questão racial a partir do batuque afro-brasileiro de Nelson Silva*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/2480>. Acesso em: Março, 2025.

Oliveira, Osvaldo Antônio de. *O Batuque Afro-brasileiro de Nelson Silva*. Juiz de Fora: Funalfa, 2003.

Ortiz, Renato. *A modernidade intermediária: Globalização e identidade no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1994.

Rancière, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de Sérgio Lessa. São Paulo: Editora 34, 2010.

Sarlo, Beatriz. *Modernidade Periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. Tradução de Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Referencial filmográfico

Landim, Guilherme (Direção). *Batuque: (en)cantos de luta*. Produção de Coletivo Turvo. 15min. Juiz de Fora, 2024.

Landim, Guilherme (Direção). *Batuque: (en)cantos de luta*. Produção de Coletivo Turvo. 47min. Juiz de Fora, 2025.

Olhares Etnográficos em Movimento: A Antropologia Audiovisual em Tempos Pós-Modernos – do Analógico ao Digital

Ethnophotographic Looks in Movement: Audiovisual Anthropology in Post-Modern Times - from Analog to Digital

Francilene da Silva Abreu

Universidade Federal do Piauí, Brasil (UFPI).

Piauí, Brasil

f.fymme@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8571-4701>

Recebido em: 13 de fevereiro de 2025

Aceito em: 04 de abril de 2025

Resumo:

Este artigo aborda a relação entre os meios audiovisuais e a produção do conhecimento etnofotográfico como instrumento da antropologia audiovisual através da trajetória da imagem, que sai do suporte analógico para o digital. Temática essa abordada por diversos antropólogos, tais como Mead e Bateson (1962), Rouch (2003), Pink (2007) e Costa (2018) que usaram desse instrumento na produção do conhecimento. Portanto para analisar como se deu essa transição da antropologia audiovisual e sua relevância metodológica considerando as implicações éticas e epistemológicas, foi necessário fazer uma abordagem teórica-qualitativa fundamentada em revisão bibliográfica. Transição essa, desafiando a abordagem tradicional da antropologia, influenciou significativamente nas novas formas dos antropólogos documentarem e construírem seus registros das narrativas audiovisuais agora com um maior protagonismo das comunidades pesquisadas. Por fim, em tempos pós-modernos as ferramentas audiovisuais ampliam suas possibilidades metodológicas na etnografia visual, saindo do domínio dos antropólogos, possibilitando pessoas, culturas e sociedades documentarem suas histórias de uma forma audiovisual.

Palavras-chave: Antropologia Audiovisual; Etnofotografia Visual; Tempos Pós-Modernos; Representação Cultural; Tecnologia Digital.

Abstract:

This article addresses the relationship between audiovisual media and the production of ethnophotographic knowledge as an instrument of audiovisual anthropology through the trajectory of the image, which moves from analogue to digital media. This topic has been addressed by several anthropologists, such as Mead and Bateson (1962), Rouch (2003), Pink (2007) and Costa (2018) who used this instrument in the production of knowledge. Therefore, to analyze how this transition in audiovisual anthropology occurred and its methodological relevance considering the ethical and epistemological implications, it was necessary to take a theoretical-qualitative approach based on a bibliographical review. This transition, challenging the traditional approach of anthropology, significantly influenced the new ways for anthropologists to document and build their records of audiovisual narratives, now with a greater protagonism of the communities researched. Finally, in postmodern times, audiovisual tools expand their methodological possibilities in visual ethnography, leaving the domain of anthropologists, enabling people, cultures and societies to document their stories in an audiovisual way.

Keywords: Audiovisual Anthropology; Visual ethnophotography; Postmodern Times; Cultural Representation; Digital Technology.

Introdução

Compreender a diversidade cultural por meio de múltiplas linguagens e metodologias é um dos papéis da Antropologia, onde no campo das representações visuais, a etnofotografia e o audiovisual emergem como ferramentas fundamentais para a documentação e interpretação das realidades socioculturais em várias sociedades (Collier Jr.; Collier, 1986). No entanto, com o avanço do conhecimento, as transformações tecnológicas e epistemológicas da contemporaneidade têm redefinido as formas e maneiras de produção e circulação dessas imagens, inaugurando novas possibilidades e desafios para a antropologia audiovisual (Pink, 2007).

A interdisciplinaridade da antropologia visual dialoga fluidamente com estudos culturais, comunicação e teoria da imagem a ponto de vários pesquisadores antropólogos usarem dessa fluidez, não apenas para registrar momentos, mas analisar comportamentos e culturas.

Os debates acerca da antropologia da imagem transcorrem há mais de 40 anos. Ainda assim, faz-se relevante dedicar um espaço para reunir pesquisadores da temática, visto não haver uma unanimidade sobre essa importância. A antropologia da imagem e do som ou audiovisual é uma realidade etnógrafo do campo de pesquisa. O uso da fotografia começou a fazer parte das narrativas visuais dentro das ciências sociais antropológicas a partir do século XIX (Collier Jr., 1973).

Em tempos pós-modernos, nos quais as fronteiras entre sujeito e objeto da pesquisa tornam-se mais fluidas e interativas (Clifford; Marcus, 2016) questões referentes a dados etnográficos influenciam na validação e formulação de questões relacionadas à materialidade da vida das sociedades são verdadeiros ativos na construção do conhecimento. Para Clifford e Marcus (2016:33) a etnografia situa-se ativamente entre poderosos sistemas de significados, colocando suas questões nas fronteiras entre civilizações, culturas, classes, raças e gêneros. Ela decodifica e recodifica, revelando as bases da ordem coletiva e da diversidade, da inclusão e da exclusão, visto que “a etnografia é um fenômeno interdisciplinar emergente”.

A propositura deste artigo é investigar a transição do analógico para o digital na antropologia visual, explorando como as mudanças tecnológicas impactaram os processos de registro, análise e compartilhamento de narrativas etnográficas, onde não

apenas o pesquisador é agente direto no processo etnográfico, mas também os próprios sujeitos deste processo são envolvidos através da *fotografia participativa*.

Figura 1: Fotografia analógica. Grupo de amigos de uma Escola de Floriano-PI, março de 1968



Fonte: Acervo iconográfico da autora, digitalizada da foto original em 1988

Com um olhar crítico e reflexivo, traz-se aqui a discussão de como as novas mídias reconfiguram as práticas etnográficas, por meio da metodologia visual, promovendo formas híbridas de representação que desafiam a noção de autoria e ampliam o diálogo entre pesquisadores e comunidades estudadas (Pink, 2012). Onde o visual estava se tornando mais aceitável, mais viável e mais central para a prática de pesquisa qualitativa.

Algumas fotografias na década de 1960 ainda eram reveladas em preto e branco, com capturas de imagem de forma analógica. Já no ano de 2025, já percebe muita diferença para a imagem capturada de forma digital, por meio de *smartphone*.

Figura 2: Rua no Bairro Mocambinho I, Teresina-PI



Fonte: Acervo iconográfico da autora, 2025

Figura 3: Rua na aldeia indígena Guajajara, Barra do Corda-MA



Fonte: Acervo iconográfico da autora, 2024

A fotografia como um fato social

As diferentes abordagens teóricas para a interpretação da fotografia como fato social pode ser conduzida a partir da “*análise semiológica*” entre *studium*, que abordam aspectos culturais e históricos visíveis na imagem e *punctum*, que são elementos inesperados que despertam uma reação emocional subjetiva (Barthes, 1984); “*análise etnográfica*”, que enfatiza que a fotografia deve ser estudada no contexto cultural em que é produzida e consumida (Pink, 2007), e, por fim, a “*fotografia participativa*” que permite os sujeitos registrarem suas realidades identitárias (Wang; Burris, 1997; Rouch, 2003).

O fato social é um elemento etnográfico da antropologia visual amplamente discutido nas ciências sociais. Pois ele serve como ferramenta documental para análise cultural e interpretação da realidade social de grupos. Uma fotografia etnográfica é o reflexo de um fato social e pode ser capturada e complementada por terceiros e fornecem insights representativos de determinado conteúdo mesmo face aos constantes desafios éticos e metodológicos.

Figura 4: Enchente na cidade de Floriano-PI, em outubro de 1973.
Informação contida no verso da fotografia entregue a esta pesquisadora



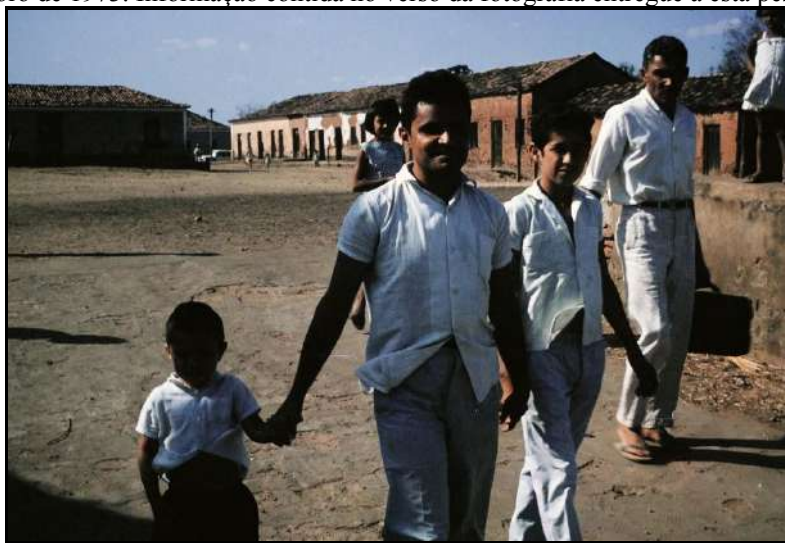
Fonte: Acervo iconográfico da autora. Fotografia digitalizada em 1988

Mesmo não estando presente nas datas em que alguns registros fotográficos foram feitos (há mais de 50 anos), a autora, como etnóloga, tem em seu poder a guarda de centenas de fotos de acontecimentos sociais ocorridos em épocas distintas nos Estados do Piauí e Maranhão.

Sendo um dos pioneiros no uso da câmera como ferramenta participativa, promovendo um tipo de cinema que envolvia a interação dos sujeitos filmados com o processo de filmagem, chamado de '*cinema vérité*', Rouch (2003) em sua obra antropológica, apresenta o cinema de uma forma etnográfica, que dialoga entre as questões epistemológicas e éticas com elementos que validam todo seu trabalho de campo.

Ao analisar a fotografia da Figura 5, na perspectiva do conceito de Émile Durkheim (2007), pode-se interpretá-la como um fato social, pois expressa e reproduz normas, valores e estruturas coletivas dentro de uma sociedade. Muito mais que um simples registro visual da realidade, maneira de agir, pensar e sentir a fotografia é um elemento ativo na construção e manutenção de significados sociais, pois possui as principais características de um fato social que são: exterioridade, coercitividade e generalidade.

Figura 5: Família saindo da cidade de Floriano-PI, após grande enchente ocorrida em outubro de 1973. Informação contida no verso da fotografia entregue a esta pesquisadora



Fonte: Acervo iconográfico da autora, digitalizada em 1988

Quando se fala em fotografia participativa trata-se de uma abordagem metodológica dentro da antropologia visual que envolve outras pessoas na produção de imagens onde a fotografia é usada como um documento objetivo, um meio de diálogo, uma ferramenta de expressão e análise social que desafia as hierarquias tradicionais da produção do conhecimento antropológico (Pink, 2007). A participação colaborativa permite que se construa uma etnografia visual mais democrática. Nessa forma de fazer antropologia permite, também, uma melhor compreensão e percepção de grupos estudados em contraponto àquelas imagens produzidas em campo por pesquisadores (Collier Jr.; Collier, 1986).

Assim, busca-se compreender como o movimento da etnofotografia, ao transitar entre diferentes suportes e temporalidades, com um engajamento crítico e reflexivo com a prática interdisciplinar no campo da pesquisa e representação visual, contribui para uma antropologia audiovisual mais ampla e totalmente aberta às múltiplas vozes do presente, como um campo de prática interdisciplinar e pós-disciplinar que abrange emergentes e aplicadas preocupações acadêmicas que implicam em desenvolvimentos tecnológicos e práticas de mídia cada vez mais multimetodológicas (Pink, 2012).

Figura 6: Jovem mecânico Jarbas Gomes, 16 anos. Floriano-PI, 1961.
Em dois momentos: seguindo viagem e trocando pneu de um furgão



Fonte: Compilação do autor (montada a partir de imagens de acervo iconográfico pessoal).
Digitalizada em 1988

A imagem acima (Figura 6) é uma compilação de duas fotografias tiradas no ano de 1951 (a autora possui a foto), 74 anos atrás; no entanto já era possível perceber uma grande evolução da fotografia em termos de qualidade, ainda que fosse numa época em que o acesso a potentes máquinas fotográficas como as da Kodak, por exemplo, fosse bastante limitado. Alguns amigos desta autora, vindos dos Estados Unidos da América já possuíam tal instrumento.

A câmera tem sido, por muito tempo, um importante meio de comunicação e expressão. É um meio e não uma técnica de ferramenta, mas que comunica de certa forma a visão de quem a usa. O livro do autor Beaumont Newhall (1982) é considerado um texto importante e fundamental sobre a fotografia, onde ele consolida a fotografia como um sério campo de estudo. Newhall associa a fotografia com várias áreas, entre as quais o cinema e seu papel na sociedade e na comunicação visual combinando um olhar histórico com uma análise estética e crítica das imagens.

Figura 7: Delzuíta Neres, 24 anos. Pronta para seguir viagem a jumento. Floriano-PI, 1969.



Fonte: Acervo iconográfico pessoal da autora. Foto digitalizada em 1988

Segundo Newhall (1982) no final do século XIX, a partir da década de 1930, a fotografia colorida começou a se desenvolver e a se tornar mais acessível e popular. A transição para o século XX (1900-1940), surge o pictorialismo, o impacto da fotografia documental e o desenvolvimento da fotografia colorida, com destaque para o *Autochrome Lumière* (1907), e, com a chegada ao mercado de filmes dispositivos pela *Kodachrome* (1935) e *Agfacolor* (1936) que popularizaram a fotografia em cores, incluindo, inclusive, os primeiros processos experimentais no século XIX e a introdução dos filmes coloridos comerciais no século XX.

Para Newhall (1982:6), a “photography is so linked to science that technical explanations are inevitable in any discussion of the esthetics of the camera”. Isto é, “a fotografia está tão ligada à ciência que explicações técnicas são inevitáveis em qualquer discussão sobre a estética da câmera” (*nossa tradução*).

Objetivos e Finalidades

Assim, para discorrer sobre este tema, foi possível delinear os seguintes objetivos: analisar a transição evolutiva da antropologia audiovisual e sua relevância metodológica ou sai do suporte analógico para o digital; entender como esse processo evolutivo influenciou na produção de material na etnografia visual influenciando a pesquisa antropológica; discorrer sobre os desafios éticos e epistemológicos associados às inovadoras formas de documentação visual quanto à autoria, consentimento informado e participação das comunidades representadas, e, por fim, investigar o

impacto da participação de pesquisadores na construção das narrativas audiovisuais, desafiando a abordagem tradicional da antropologia.

Metodologia da Pesquisa

Este artigo foi organizado em uma abordagem qualitativa e teórica, fundamentada na revisão bibliográfica de obras e artigos acadêmicos que abordam a temática da antropologia visual e a etnografia audiovisual. Foram utilizadas referências clássicas e contemporâneas, entre os quais Franz Boas (1898), Margaret Mead e Gregory Bateson (1962), Jean Rouch (2003), e Sarah Pink (2007), Sylvia Caiuby Novaes (2012) e Guilherme Costa (2018), que passaram a narrar histórias antropológicas de campo.

Do Analógico à Era Digital - Novas Perspectivas para a Antropologia Audiovisual

Figura 8: Grupo de alunos posando para fotografia. Foto cedida por uma das participantes. Tirada em Floriano-PI, 1967



Fonte: Acervo iconográfico pessoal da autora. Foto digitalizada em 1988

A fotografia, muito mais que uma simples imagem narra um inefável momento em que se transforma realidades em registros de fatos significativos. A imagem não é apenas a transmutação de um momento original, mas é a plástica e estética real, captada e construída numa perspectiva espacial e geograficamente poética e trágica, expressa no

âmago dos sentimentos, da arte, da cultura e de cada imagem tecida no imaginário vivido daquela paisagem ora fotografada.

É uma cosmopercepção de impressões representativamente visual que revela uma sensível interconexão entre a pessoa, ambiente e coisas da vida cotidiana, construída entre o simbolismo e a realidade vivida.

É epistemologicamente um reflexo da relação simbiótica entre os sujeitos e objeto em epígrafe provocando transformações imbricadas entre tradições, geografias, artes, poesias, estéticas, dores e cores que traduzem a intensidade do local e do ambiente através de texturas que evocam representativamente o momento em qualquer tempo ou época.

Figura 9: Prédio em deterioração e rua danificada na região central de Teresina-PI



Fonte: Acervo iconográfico pessoal da autora.
Fotografia tirada em 2025

Figura 10: Casa de barro e rua de areia, na zona rural de Buriti Bravo-MA



Fonte: Acervo iconográfico pessoal da autora.
Fotografia tirada em 2024

Para Curnier (1994:14) “a fotografia é um modo de parar o tempo. Isso porque é praticada e utilizada com maior frequência como suporte da memória e nos coloca no contexto de uma lembrança que não é nossa, de uma lembrança inventada”.

Collier Jr. em obra escrita em coautoria com Malcolm Collier (1986), formalizaram em sua obra essa metodologia como um método etnográfico na

antropologia. Era uma imaginação ideológica positivista possível e passível de ser aperfeiçoada, aprimorada e evoluída para um nível maior, como a fotografia, filmagem, vídeo, cinema e ordenada pelas ciências e tecnologias trazendo grandes avanços na didática, onde haja uma relação pedagógica com a obra fotográfica para entender o comportamento e a cultura humana.

De acordo com Newhall (1982:168) “a qualidade de autenticidade implícita na fotografia “sincera”, bem focada e sem retoques, muitas vezes confere um valor especial como “evidência ou prova”.

A imagem, através de uma fotografia documental, por exemplo, como as que fazem os antropólogos em seu campo de trabalho, tem a clara intenção de não apenas transmitir um dado, mas através da informação visual visa persuadir e convencer.

Figura 11: Apresentação musical de amigos, evento de julho de 1980, Socopo, Teresina-PI



Fonte: Acervo iconográfico da autora, fotografia digitalizada em 1994

Em cidades interioranas, até o início da década de 1980 os registros fotográficos eram feitos por fotógrafos profissionais que iam ao encontro dos interessados e “batiam seus retratos”. Esta pesquisadora, começou a trabalhar fora na mais tenra idade, com seus 13 anos já desempenhava papel administrativo como datilógrafa num escritório, e, quando recebeu seu primeiro pagamento comprou uma máquina fotográfica analógica descartável chamada *Love*, produzida pela Sonora, que ficava na zona franca de

Manaus, marca responsável por inovações importantes de fotoacabamento na história da fotografia no Brasil.

Figura 12: Máquina fotográfica analógica e descartável *Love*, produzida entre os anos 1978-1990



Fonte: A Nossa Colatina, 2019¹

De baixo custo, a *Love* foi um instrumento fotográfico muito popular no Brasil entre os anos de 1980 e 1990. Tinha um *design* simples, era bem leve, já vinha com *flash*, filme colorido e com 20 poses. Era a oportunidade de fotógrafos amadores registrarem seus momentos e fazerem suas próprias etnologias, na construção de suas histórias ou de terceiros. Após “bater a foto”, tudo era enviado para a revelação (máquina junto com o filme) pelos Correios para a empresa fabricante, a Sonora, em Manaus, que revelava e devolvia as fotografias e uma outra máquina novinha.

A chegada da *Love* popularizou a produção de fotografias por ser uma máquina simples e acessível a todos. O Brasil foi pioneiro nessa primeira máquina fotográfica descartável do mundo. Hoje, a *Love* é um produto *vintage* possuído por colecionadores, visto que o produto não existe mais em produção e disponibilidade comercial. Mas ficou registrada na memória das lembranças fotográficas.

¹ A Nossa Colatina. *Quem lembra da máquina fotográfica descartável Love Sonora?* 15 de dezembro de 2019. <https://anossacolatina.blogspot.com/2019/12/quem-lembra-da-maquina-fotografica.html>. Acesso em 01 fev 2025.

Figura 13: Mulheres da família “*Silva Pereira*” posando para foto na máquina *Love* na década de 1980.



Fonte: Acervo iconográfico de autoria própria, 1981

Somente no século XX, a partir da década de 1930, os antropólogos Margaret Mead e Gregory Bateson (1962) começaram a empregar extensivamente as imagens, por meio de fotografias e filmagens de documentários, como parte integral do método etnográfico na produção de audiovisual e fotográfico à pesquisa antropológica, promovendo um novo olhar em analisar padrões culturais e comportamento não verbal entre os balineses.

O fato de Mead e Bateson estarem casados, na época, possibilitou que os dois antropólogos fizessem esses estudos de campo sobre esse comportamento em Bali, Indonésia em parceria por alguns anos (1936 a 1939) e produzissem cerca de 25 mil fotografias editadas, com uma análise antropológica e sete quilômetros de rolos de filme, onde buscavam por meio do registro visual apreender e compreender o *éthos* balinês, ou seja, como se incorpora (*embody*) essa abstração que se chama de cultura por meio do movimento, dos gestos e dos olhares (Mead; Bateson, 1962). A obra “*Balinese Character*” inicialmente publicada em 1942 tem sido reconhecida, desde as últimas décadas como um marco fundador daquilo que depois se chamaria antropologia visual.

A antropóloga, professora, pesquisadora histórica e visual Elizabeth Edwards (2014:99-107) também usou a fotografia como processo de criação da história, argumentando que o “afeto” fotográfico permeia os engajamentos da análise antropológica como modo de história, memória e identidade.

Enfatizando as qualidades duais de afeto e evidência que sustentam as maneiras pelas quais as fotografias são absorvidas como conhecimento antropológico. A autora,

argumenta, ainda, que, conhecimento e afeto com a fotografia atuam como uma moldura para o volume que permeiam os engajamentos antropológicos.

Para John Collier Jr. e Malcolm Collier (1986) desde que as câmeras estão disponíveis, os pesquisadores as usam para registrar nas ciências naturais, mas raramente as fotografias foram usadas como algo além de mera ilustração. Eles apresentam a fotografia como sendo uma rica fonte de dados quantitativos e informações qualitativas sobre a interação humana, fornecendo métodos de pesquisa confiáveis, desde a coleta sistemática de dados por meio da análise de registros fotográficos até a transferência de *insights* para registros etnográficos.

A importância antropológica no uso de fotografia com plantas serve para registrar imagens de diferentes elementos e contextos e pode revelar relações culturais, simbólicas e ecológicas entre os seres humanos e o ambiente natural. O autor Eduardo Viveiros de Castro (2002), trabalha a etnobotânica com povos indígenas da Amazônia, analisando como as plantas estão inseridas em suas cosmologias e práticas cotidianas, o autor aborda diversos aspectos da vida social dos povos indígenas da Amazônia.

Figura 14: Plantas diversas, cultivadas no terraço da casa da autora, 2024



Fonte: Compilação do autor (montada a partir de imagens de acervo iconográfico pessoal), 2024

Em relação à fotografia, deve-se considerar a importante presença do etnógrafo na concepção e produção das suas imagens em campo, como um dado de evidência empírica, autêntica e necessária para a descrição do trabalho.

A etnofotografia é um campo da antropologia visual que se concentra no uso da fotografia como um meio etnográfico de coletar dados e informações sobre tudo que envolve as sociedades humanas. A imagem dá voz e transmite visões que falam sobre algo.

A fotografia é um elemento etnográfico riquíssimo em fornecimento de dados e informações com diferentes abordagens dentro da antropologia. Margaret Mead foi uma das pioneiras no uso deste recurso visual imagético para registrar e analisar dados por meio das fotos. Deve-se considerar que o uso desta técnica numa pesquisa é válido quando se objetiva fazer uma antropologia fora do espaço investigado, com recursos captados à distância, especialmente quando vêm imbuídos de registros verbais.

Porquanto, em uma linguagem visual, por meio de um singelo iconográfico ensaio fotográfico desenvolvido durante o trabalho de campo e um acervo preservado para que a história fosse resguardada e posteriormente narrada, aqui é apresentada diferentes imagens na busca de resgatar e evidenciar aspectos conceituais das diferentes formas como se dá a construção de imagens fotografadas no cotidiano de uma realidade em ambientes urbanos e não urbanos, constituídos através de momentos alternados e imagens nesse mundo pós-moderno, que por momentos parece retroceder a tempos mais antigos, unindo mundos distintos e iguais - o mundo etnográfico e o mundo fotográfico.

Por meio de registros fotográficos é possível se construir um inventário histórico do que ocorre ao redor. Cada paisagem é uma visão real captada naquele momento. É um caminhar entre as ideias, buscando um genuíno conhecimento baseado no diálogo entre o que se vê e o que se cria, entre o que se cria e o que se entende.

Figura 15: Cartaz de manifestação pública e protesto por moradia. Teresina-PI, 2023.



Fonte: acervo iconográfico de autoria própria, 2024

A fotografia dá voz à imagem. A imagem é composta por revelações e fios de memórias repleta de repertórios tais, que cabem várias interpretações em redor de uma única imagem fotográfica ou de um carrossel de imagens. Espaços para junção de elementos num convívio harmônico e integral.

Fotografar é arte. É diálogo. É registro. É mensagem. É memória. A fotografia apresenta distintos conceitos que dialoga com o público em geral. É história. Traz uma perspectiva geo-histórica e registra e eterniza momentos únicos e particulares. É uma oportunidade de refazer uma leitura geográfica do espaço, do local e voltar a um lugar outra já percorrido.

Frank Spencer (1992:103) é um dos autores que mimetiza a utilização da fotografia para registros antropológicos e como um meio para justificar uma ideia relacionada a raça, sistemas antropométricos e peculiaridades de culturas em vias de transformação. Já Evans-Pritchard (2004) fez amplos registros sobre o sistema de crenças entre os Azande e outros momentos antropológicos.

Por fim, a fotografia é um documento visual, palpável ou não que auxilia na preservação da memória e da história. Fotografar é adentrar numa singularidade particular sociovisual tanto de sujeitos quanto de objetos.

A antropologia audiovisual (fotografias e filmes), acompanhando as inovações tecnológicas da pós-modernidade através da produção de conhecimento assimilado por pesquisadores sob diferenciados aspectos, tem desempenhado um papel essencial na documentação e análise de culturas, utilizando imagens fotográficas e cinematográficas para capturar práticas e experiências sociais difusas.

No esforço de demonstrar os ganhos advindos das descobertas técnicas e científicas dessas formas de conhecer o outro - a antropologia com palavras e a fotografia e o cinema com imagens -, os pesquisadores esqueceram-se de considerar um elemento fundamental que permeia a ação de ambos: a imaginação. Tanto a antropologia como a fotografia e o cinema, em seus diferentes processos de construção do conhecimento, elaboram métodos e formas de representar, de dar corpo a uma imaginação existente sobre a alteridade (Barbosa; Cunha, 2006:8).

A produção sai de um suporte analógico e adentra num formato digital, para reproduzir narrativas audiovisuais por realidades socioculturais registradas e interpretadas na produção de conhecimento etnográfico.

No final do século XIX e início do século XX o audiovisual consolida-se como instrumento de pesquisa dentro da Antropologia. Sendo Franz Boas um dos pioneiros, argumentando que as imagens poderiam capturar aspectos visuais da vida social que os textos escritos não conseguiam descrever adequadamente (Boas, 1898). A partir dos anos de 1920, a antropologia passou a incorporar o cinema etnográfico como uma ferramenta metodológica de pesquisa ao investigar vidas. A etnografia passou a ser vista como um ramo da antropologia e a câmera como ferramenta no campo de pesquisa.

A prática etnográfica associada ao cinema propiciaria o estabelecimento de uma antropologia compartilhada, alvo importante do trabalho desenvolvido por Jean Rouch, em tempos de revisão e crítica ao colonialismo, e, no caso específico do campo de Rouch, da descolonização e emancipação das nascentes nações africanas (Barbosa; Cunha, 2006:36).

A relação entre a construção do conhecimento antropológico e as narrativas fílmicas com análise e produção de imagens não se constituíram de forma imediata, no entanto, a partir da teoria da etnografia visual desenvolvida por autores como Jean Rouch (2003), Margaret Mead e Gregory Bateson (1962) e Sarah Pink (2007).

Já a partir das décadas de 1950 e 1960, antropólogos tanto Mead quanto Rouch começaram a utilizar o cinema como parte integrante de pesquisa etnográfica. A câmara passou a ser um instrumento que explorava o cotidiano e as percepções dos participantes (Rouch, 2003), visto que havia uma grande interação dos sujeitos envolvidos em todo o processo da filmagem.

No passado, a imagem era definitiva no momento do seu registro. Hoje, na era digital, com a democratização da produção etnográfica, é possível remodelá-la e editá-la.

Ao tempo em que tais recursos evoluem na produção de material etnográfico, em termos de qualidade e acesso, os desafios éticos, morais e metodológicos surgem com mais intensidade como um fator delimitador de conduta ante os sujeitos protagonizados e comunidades estudadas. Novas possibilidades emergiram com a aquisição de instrumentos que reproduzem momentos com imagem de alto resolução que se permite explorar essas transformações e seus impactos na pesquisa etnográfica contemporânea.

A antropologia audiovisual tem desempenhado um papel essencial na documentação e análise de culturas, utilizando imagens fotográficas e até cinematográficas para capturar práticas e experiências sociais.

No Brasil, nesse aspecto, uma das precursoras na utilização da fotografia e no uso da imagem fílmica, Sylvia Caiuby Novaes (2012) traz um novo olhar para dentro da antropologia brasileira. Além do que para a referida autora a imagem representa, no sentido bem simples de que ela torna presente qualquer coisa ausente enquanto que palavras por sua vez significam imagens mentais impressas na mente em função da nossa experiência com objetos, sendo que as “imagens, especificamente as que resultam das modernas técnicas de reprodução, como as fílmicas ou fotográficas, são signos que pretendem completa identidade com a coisa representada, como se não fossem signos” (Caiuby Novaes, 2008:457).

Atualmente o uso das câmeras digitais, smartphones até drones, vem aumentando cada vez mais as possibilidades de documentação etnográfica, pois os antropólogos não apenas registram imagens e vídeos, mas participam de processos colaborativos, onde as comunidades ou sujeitos da pesquisa, quando filmados, assumem um papel ativo na produção e interpretação dos registros visuais (Pink, 2007). Essa forma de antropologia digital e a etnografia audiovisual na era da internet também é explorada por Guilherme Costa (2018).

Contexto teórico, temático e problemático

Usar imagens dentro de uma pesquisa antropológica suscita questões importantes sobre autoria e a finalidade de seu uso. Fato que tem levado os etnógrafos e antropólogos a adotarem abordagens mais participativas, com direitos dos sujeitos representados, com pesquisa construída entre pares, pesquisador e pesquisado. Onde eles, os pesquisados, como agentes envolvidos, passam a ser mediadores de um processo de comunicação (Caiuby Novaes, 2000).

Em tempos atuais com a facilidade de gravação e compartilhamento de imagens, surgem questões éticas fundamentais e dependendo do impacto social, tornou-se um dos debates antropológicos contemporâneos, que algumas situações requerem autorização e consentimento para o uso e divulgação de imagens, cabe a quem o direito e compromisso de contar uma história utilizando recursos audiovisuais, de forma que tais imagens não sejam utilizadas de forma exploratória?

Figura 16: Ocupação socioespacial por pessoa em situação de rua, Centro de Teresina-PI, 2024



Fonte: Acervo iconográfico pessoal da autora, 2024

Figura 17: População e pombos ocupando regiões centrais de Teresina-PI, 2024



Fonte: Acervo iconográfico pessoal da autora, 2024

Espera-se que Antropologia visual em tempos tão pós-modernos garanta a dialogicidades e o controle sobre a construção de suas narrativas audiovisuais, respeitando os direitos dos sujeitos representados, pois existem saberes históricos

transmitidos por meio das cores, dos traços e das tramas. Esses elementos quando captados numa fotografia ou imagem e transmite uma sensível ideia da realidade.

Desafios éticos e epistemológicos

Porquanto o problema central deste artigo é investigar como se produz o conhecimento etnográfico por meios audiovisuais em face às inferências éticas e epistemológicas das mudanças cada vez mais tecnológicas na forma de se produzir a imagem fotográfica. Desse ponto parte a questão de como os novos recursos audiovisuais podem construir de forma assertiva para uma representação mais autêntica e com alteridade junto a grupos pesquisados?

A prática etnográfica associada ao cinema propiciaria o estabelecimento de uma antropologia compartilhada, alvo importante do trabalho desenvolvido por Jean Rouch, em tempos de revisão e crítica ao colonialismo, e, no caso específico do campo de Rouch, da descolonização e emancipação das nascentes nações africanas (Barbosa; Cunha, 2006:36).

Figura 18: Homens em banco de praça no centro de Teresina-PI, em 2024



Fonte: Acervo iconográfico pessoal da autora, 2024

Figura 19: Mulher indígena e uma criança, circulando pelo centro de Teresina-PI, em 2024



Fonte: Acervo iconográfico pessoal da autora, 2024

O uso de fotografias apesar de metonímica deve ser controlado com responsabilidade quanto ao dado coletado, para que quem vier utilizá-las, posteriormente, tenha acesso facilitado. Indagações tais como: de quem é a responsabilidade da narrativa e interpretação das imagens para evitar uma reprodução

estereotipada e uma exploração dos sujeitos ou comunidades filmadas ou fotografadas e seu posterior impacto no cotidiano desses pesquisados?, devem estar no cerne das preocupações que reforçam a necessidade de um compromisso ético por parte dos antropólogos ou pesquisadores de uma forma geral, garantindo o consentimento informado e a participação ativa das comunidades na produção de registros audiovisuais.

O uso da fotografia e do vídeo, como instrumentos de pesquisa e reflexão crítica, permite se fazer o registo de fenômenos urbanos efêmeros e dinâmicos, como manifestações culturais, processos de gentrificação e formas de resistência no espaço público. E, a partir daí se construir uma narrativa alusiva a outras representações visuais que capturam elementos do cotidiano urbano, revelando interações, tensões e significados simbólicos que estruturam a vida nas metrópoles.

Resultados e Discussão

Entre os principais achados na transformação da antropologia audiovisual em tecnologias digitais, podem ser apontados vários resultados, tais como a ampliação do acesso a ferramentas audiovisuais, onde o uso de equipamentos especializados para pesquisa etnográfica, sai do domínio de antropólogos e faz com que qualquer etnógrafo ou pesquisador possa em seus estudos gravar e compartilhar registros visuais por meio de celulares e redes sociais.

Figura 20: Pescadores no Rio Poti, Bairro Poti Velho, Teresina-PI



Figura 21: ônibus escolar da Prefeitura Municipal de Teresina-PI



Fonte: Acervo iconográfico pessoal da autora, 2024

Fonte: Acervo iconográfico pessoal da autora,
2024

Acima registro de imagens em contexto urbano que ajuda a entender as dinâmicas de mobilidade e segregação espacial. Quando se analisa imagens em contexto urbano, a antropologia visual investiga como os espaços são vividos, apropriados e transformados pelos indivíduos e grupos sociais.

Outro fator resultante dessa transformação digital é um maior protagonismo de comunidades pesquisadas, como povos indígenas, grupos minoritários ou marginalizados, comunidades tradicionais de resistências ou de auto-aceitação que ressignificam as visões externas sobre suas culturas por meio da utilização de vídeos e fotografias num resgate etnográfico.

A disseminação das redes sociais com plataformas como YouTube, Vimeo e Instagram passaram a servir como espaços que permitiu que esses povos utilizem esses meios audiovisuais para narrar e difundir suas próprias histórias de pesquisas visuais, desafiando a visão hegemônica da antropologia clássica (Costa, 2018).

Com a disseminação do audiovisual digital o direito ao uso da imagem é uma questão ética presente e requer o consentimento informado e a apropriação cultural levando o pesquisador a desenvolver um trabalho em parceria e de forma transparentes na produção de seus registros audiovisuais, desde que seu impacto visual não altere as dinâmicas culturais locais.

As principais mudanças tecnológicas e teóricas da transição evolutiva da antropologia audiovisual e sua relevância metodológica na passagem do suporte analógico impactaram essa transição para a chegada da era digital, dos tempos do fácil acesso às tecnologias de captura e edição de imagem, democratizado, assim a produção etnográfica, onde a digitalização proporciona novos métodos de análise, com *softwares* de edição que permitem uma abordagem mais detalhada e reflexiva do material coletado.

Essa transição influenciou significativamente a forma como os antropólogos constroem seus registros visuais, que outrora, como visto com Mead e Bateson (1962), o filme de limitava apenas à quantidade de material coletado, com um rigoroso planejamento. Hoje, a tecnologia permite registros mais amplos, imagens capturadas com altas resoluções passíveis de serem editadas. Tais mudanças impactam diretamente

as metodologias de pesquisa, as relações entre pesquisador e pesquisados e na forma final da interpretação da escrita.

Levando em consideração a intencionalidade do pesquisador, as novas formas de documentação visual trazem desafios significativos quanto à autoria da realidade observada, sendo, portanto, essencial adotar uma abordagem de parceria consensual e de cooperação com os sujeitos envolvidos. Porquanto, a transparência sobre o uso das imagens, a finalidade do material e o impacto da publicação devem ser amplamente discutidos com os participantes, visto que envolve a exposição direta dos indivíduos registrados.

Pink (2007) aborda aspectos éticos e metodológicos da etnografia visual, enfatizando o papel do consentimento informado e da participação dos sujeitos da pesquisa, enquanto, por exemplo, Rouch (2003) um dos principais expoentes do cinema documental da década de 60, discute o conceito de "cine-transe", método de documentação que foi um marco entre o cinema a antropologia, enfatizando a colaboração entre pesquisador e sujeito na produção audiovisual etnográfica.

Figura 22: Prédio no centro urbano da cidade de Teresina e casa de palha em zona rural da cidade de Buriti Bravo-MA. Grande contraste entre ambas imagens, em pleno século XXI



Fonte: Acervo iconográfico pessoal da autora, 2024

O pesquisador analisa a imagem como forma de conhecimento antropológico trazendo propostas para novos diálogos agregando em sua construção as novas formas

de se fazer pesquisa etnográfica, diante dos impactos dessas mudanças produzidas com a ‘evolução’ das sociedades ou das tecnologias diante da abordagem da antropologia tradicional.

E, todo esse processo de mudança na abordagem etnográfica permite que pesquisadores adotem novas metodologias de etnografias, como coletar dados e informações através de registros de filmagens, *on line*, onde o cotidiano de comunidades é compartilhadas nas redes mundiais de internet, minimizando, assim a mediação ou participação direta do antropólogo nas narrativas antropológicas convencionais.

Conclusão

As mudanças ocorridas ante a transição de imagens visual e vídeo analógicos na antropologia audiovisual para o digital ampliaram significativamente as possibilidades metodológicas da etnografia visual reflete não apenas uma evolução tecnológica, mas também um deslocamento epistemológico nas formas de produção, interpretação e compartilhamento das imagens etnográficas, onde culturas, sociedades e pessoas encontram uma nova forma de documentar histórias.

Outrora, a etnofotografia e o cinema etnográfico eram compreendidos como registros visuais predominantemente objetivos, hoje as novas ferramentas digitais possibilitam registros interativos e compartilháveis, expandindo, assim, as fronteiras da produção etnográfica e permitindo que os próprios sujeitos da pesquisa participem mais ativa e diretamente da construção das narrativas visuais nas quais são integrantes.

É nesse contexto pós-moderno onde as fronteiras entre sujeito e objeto tornam-se mais fluidas e os elementos audiovisuais atuam como uma ferramenta ativa na produção do conhecimento antropológico, a etnofotografia e o audiovisual não são apenas instrumentos de documentação entre quem pesquisa e quem é pesquisado. As mídias digitais e as novas formas de veiculação das imagens aumentam as chances de representação das dinâmicas socioculturais contemporâneas.

É, pois, diante desse cenário que a antropologia audiovisual, em tempos pós-modernos, exige uma abordagem mais sensível criticamente, reconhecendo as potencialidades e as múltiplas materialidades no uso das novas tecnologias como ferramenta necessária, sem minimizar as implicações éticas e metodológicas, onde a

etnofotografia possa transitar entre diferentes suportes e temporalidades, reafirmando e ampliando seu diálogo com as experiências de campo, transmitindo novos olhares e interpretações do momento social vivenciado.

O futuro é um limite imensurável. Com possibilidades abertas para novas mudanças etnofotográficas produzidas nas e pelas sociedades. Outrora, analógico, hoje, digital e amanhã, o que poderá ser?

Agradecimento

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 00001. Minha gratidão pelo financiamento.

Referências

BARBOSA, Andréa e CUNHA, Edgar Teodoro da (Org.). *Antropologia e imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

BOAS, Franz. *The Central Eskimo*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1898. Disponível em: <https://archive.org/details/centraleskimo00boas>. Acesso em 29 dez. 2024.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. 9ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1984.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. Imagem, Magia e Imaginação: Desafios ao texto antropológico. In: *Maná* 14(2): 455-475. São Paulo, 2008.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. A Construção de Imagens na Pesquisa de Campo em Antropologia. *ILUMINURAS*, Porto Alegre, v. 13, n. 31, p.11-29, jul./dez. 2012. DOI: 10.22456/1984-1191.36791. 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/36791>. Acesso em: 3 fev. 2025.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. *Quando os cineastas são índios*. Revista de Cinema, São Paulo, 2000.

CLIFFORD, James; MARCUS, George. *A escrita da cultura: poética e política da etnografia*. Tradução de Maria Claudia Coelho. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens/edUFRJ, 2016. 388p

COLLIER JR., John. *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo (SP) Editora Pedagógica e Universitária [EPU] Edusp [Editora da Universidade de São Paulo] [1967] 1973. 208 p.

COLLIER JR., John e COLLIER, Malcolm. *Antropologia Visual: Fotografia como Método de Pesquisa*. Edição revisada e expandida. Albuquerque, University of New Mexico Press. 1986.

COSTA, Guilherme. Antropologia visual e protagonismo indígena: entre a etnografia e a auto-representação. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 33, n. 97, 2018.

CURNIER, Jean-Paul. Memória de ruínas. *Revista Imagens*, Campinas: Ed. da Unicamp, n. 3, 1994.

DURKHEIM, Émile. *As Regras do Método Sociológico*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes. 2007 - (Coleção tópicos).

EDWARDS, Elizabeth. *Anthropology and Photography: A long history of knowledge and affect*. New Haven: Yale University Press, 2014. pp. 99-107.

EVANS-PRITCHARD, Edward Evan. Bruxaria, *Oráculos e Magia entre os Azande*. Tradução: Eduardo Viveiros de Castro. Museu Nacional: UFRJ. 2004 [1937].

MEAD, Margaret; BATESON, Gregory. *Balinese character: a photographic analysis*. New York: New York Academy of Sciences, 1962. Special publication, v. 2.

NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography: From 1839 to the Present*. New York: Museum of Modern Art, 1982.

PINK, Sarah. *Avanços na metodologia visual: uma introdução*. Em S. Pink (Ed.) *Avanços na metodologia visual: uma introdução* (pp. 3-16). Londres: SAGE Publications Ltd, [https:// doi. org/10.4135/9781446250921](https://doi.org/10.4135/9781446250921). 2012.

PINK, Sarah. *Doing Visual Ethnography*. Londres: SAGE Publications, 2007.

ROUCH, Jean. *Ciné-Ethnography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

SPENCER, Frank. *Some Notes on the Attempt to Apply Photography to Anthropometry during the Second Half of the Nineteenth Century*. In *Anthropology and Photography 1860-1920*. Edited by Elizabeth Edwards, New Haven and London: Yale University Press in association with The Royal Anthropological Institute, London: 1992. pp. 103.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify. 2002. 528p.

WANG, Caroline; BURRIS, Mary Ann. Photovoice: Concept, Methodology, and Use for Participatory Needs Assessment. *Health Education & Behavior*, 24(3), 369-387. Los Angeles: Sage Publications, Inc. 1997.

Infância, Mídia e Consumo: uma crônica audiovisual a partir de experiência fotoetnográfica no território escolar

Childhood, Media, and Consumption: an audiovisual chronicle from a photoethnographic experience in the school context

Alissom Roberto Brum

Universidade Feevale

Novo Hamburgo, Brasil

alissombrum@feevale.br.

<https://orcid.org/0000-0003-2098-4097>

Saraí Patrícia Schmidt

Universidade Feevale

Novo Hamburgo, Brasil

saraischmidt@feevale.br.

<https://orcid.org/0000-0001-8795-3100>

Recebido em: 13 de fevereiro de 2025

Aceito em: 04 de abril de 2025

Resumo:

Este estudo investiga as influências da mídia e do consumo no cotidiano escolar e na construção da identidade infantil, adotando a fotoetnografia como metodologia central. Realizado em uma escola pública no interior do Brasil, analisa registros visuais do ambiente escolar e promove diálogos com estudantes para compreender como marcas, produtos e discursos midiáticos permeiam a experiência educacional. Além disso, refletimos sobre os desafios e possibilidades do uso das imagens em pesquisas sociais, com ênfase na fotografia. Para isso, recorremos a autores como Mauad (1996), Achutti (1997), Martins (2014) e Rocha e Eckert (2008), explorando a fotografia como ferramenta analítica e narrativa. Apresentamos, ainda, um direcionamento teórico-prático para a construção de uma crônica audiovisual, destacando seu potencial metodológico e comunicacional. O estudo conclui que a escola não é um espaço neutro, mas um território em que a lógica do consumo e as interpelações midiáticas se entrelaçam às práticas pedagógicas, influenciando os modos de ser das crianças contemporâneas.

Palavras-Chave: Infância; Mídia; Consumo; Educação; Fotoetnografia.

Abstract:

This study investigates the influences of media and consumption on school life and the construction of children's identities, adopting photoethnography as its central methodology. Conducted in a public school in the interior of Brazil, it analyzes visual records of the school environment and engages in dialogues with students to understand how brands, products, and media discourses permeate the educational experience. Additionally, we reflect on the challenges and possibilities of using images in social research, with an emphasis on photography. To this end, we draw on authors such as Mauad (1996), Achutti (1997), Martins (2014), and Rocha and Eckert (2008), exploring photography as an analytical and narrative tool. We also present a theoretical-practical approach to constructing an audiovisual chronicle, highlighting its methodological and communicational potential. The study concludes that the school is not a neutral space but a territory where consumer logic and media interpellations intertwine with pedagogical practices, shaping the ways contemporary children construct their identities.

Keywords: Childhood; Media; Consumption; Education; Photoethnography.

Introdução

As crianças e adolescentes da contemporaneidade, sobretudo nestas primeiras décadas do século XXI, experienciam a escola não apenas como um espaço de aprendizado estruturado pelo currículo formal de ensino, mas também como um ambiente permeado por elementos que operam dentro de uma pedagogia da mídia e do consumo. Nesse contexto, símbolos, discursos e práticas mercadológicas se incorporam ao cotidiano escolar e, portanto, influenciam as percepções e experiências dos/as alunos/as. A presença de marcas, produtos e narrativas midiáticas nos materiais didáticos e nas interações sociais demonstra como a lógica do consumo se entrelaça à formação educacional, moldando hábitos, valores e formas de compreensão do mundo dentro do espaço escolar.

Essa temática, atual, se intensifica diante das crescentes investidas do capitalismo na cultura infantil e juvenil, o que exige olhares atentos para tais contextos. Assim, por meio de uma crônica audiovisual, vislumbramos, neste artigo, um duplo movimento: evidenciar as imbricações entre infância, mídia e consumo no território escolar; inserir, no campo dos instrumentais analíticos desse contexto, ferramentas que vão além da matéria verbal.

O objetivo deste estudo, portanto, é investigar como as práticas de consumo associadas à infância se manifestam em meio a experiência escolar. Metodologicamente, a investigação ocorreu em duas etapas. A primeira consistiu no trabalho de campo, no qual um dos pesquisadores/as que assina este artigo, que também trabalha com fotografia, empregou técnicas da antropologia visual e da linguagem fotográfica para registrar fragmentos de objetos e vivências que evidenciassem a presença da mídia e do consumo na dinâmica escolar. As fotografias foram captadas ao longo de quatro dias e abrangem diferentes espaços – salas de aula, biblioteca, refeitório, pátio, entre outros – observados em distintos períodos do dia.

Na segunda etapa, foi organizado um grupo de discussão com dez estudantes da escola, incluindo meninos e meninas de diferentes idades (entre 9 e 14 anos). A partir da apresentação das imagens produzidas, foi promovido um diálogo sobre como os/as estudantes da escola pública percebiam a presença de elementos midiáticos associados ao consumo nas fotografias.

Essa análise é aqui tecida a partir da elaboração de uma crônica visual, a qual representa uma releitura de dados coletados nas etapas anteriormente descritas. Esclarecemos, ainda, que o presente artigo, inédito, é um desdobramento de texto publicado em 2018 na Revista Iuminuras, intitulado *O Consumo nos Enredos Fotográficos do Cotidiano Escolar: A Relação Criança e Mídia na Contemporaneidade* (Brum; Schmidt, 2018), o qual consiste em uma fotoetnografia (Achutti, 1997).

Naquela ocasião, nosso objetivo era “[...] articular discussões que cingem as noções de mídia, educação e consumo” (Brum; Schmidt, 2018, p. 228) e, assim, nas primeiras incursões no campo de pesquisa, registramos cenas do cotidiano escolar que evidenciavam rastros da cultura da mídia e do consumo nas práticas educativas de uma escola pública de ensino fundamental localizada no interior do Rio Grande do Sul. No primeiro recorte investigativo, publicado em 2018, como já mencionado, as discussões foram operacionalizadas via análise das imagens e do relato fotoetnográfico. Por essa via, concluímos que o conjunto de fotografias evidenciou que estávamos diante de sujeitos, estudantes, cujas origens sociais e culturais se reconfiguram face ao cenário midiático contemporâneo. Este último alinha-se aos comportamentos de consumo fomentados pelas ações de publicidade que incutem nos seres humanos, desde a infância, as lógicas capitalistas. Neste artigo, entretanto, reformulado e expandido, enfatizamos a crônica audiovisual gerada e os seus potenciais como ferramenta metodológico e didático-pedagógica.

Para tanto, revisitamos o percurso fotoetnográfico por meio do próprio conjunto de registros visuais que compõem o *corpus* da pesquisa. Ao reanalisar esse acervo, identificamos a possibilidade de ampliar e aprofundar as reflexões previamente desenvolvidas, por meio da produção de uma crônica audiovisual, processo que é detalhado oportunamente neste trabalho. A coleta de dados de ambas as produções integra a etapa da pesquisa guarda-chuva institucional, coordenada pela Profa. Dra. Saraí Schmidt¹. Com caráter extensionista e articulada a partir de ações empreendidas pelos diversos pesquisadores em nível de mestrado e doutorado sob orientação da mencionada coordenadora, as ações em campo se dão via parcerias firmadas com a rede municipal de ensino de Novo Hamburgo/RS.

¹ Este estudo passou pelo Comitê de Ética em Pesquisa, sendo aprovado na Plataforma Brasil sob o número 33671820.0.0000.5348, como etapa da pesquisa institucional guarda-chuva do Grupo “Criança na Mídia”, coordenada pela Profa. Dra. Saraí Patrícia Schmidt.

Como de praxe, para as intervenções práticas, os sujeitos envolvidos na pesquisa assinam Termo de Consentimento Livre e Esclarecido; para a captação e divulgação de imagens, sobretudo de crianças e de adolescentes, os e as responsáveis são consultados e assinam Termo de Uso de Imagem. Tomamos o cuidado, ainda que a legislação vigente sobre ética em pesquisa o dispense, de consultar os/as menores de idade sobre a captação de suas imagens e esclarecemos a eles/elas, em linguagem apropriada à faixa etária, o uso que faremos de suas fotografias, falas, vídeos e outros materiais produzidos no contexto de pesquisa. Acreditamos que, embora sejam os/as responsáveis legais os sujeitos que detêm o poder de negar ou de permitir a utilização de dados pessoais de menores em pesquisas, crianças e adolescentes são sujeitos de direitos e, mais do que isso, capazes de compreender e de discernir sobre o que é feito com suas produções e/ou imagens. São, portanto, conscientizados, de forma franca e acessível, sobre os objetivos das intervenções e, a despeito de quaisquer autorizações parentais, são informados de que podem optar por não consentir e que isso não resultará em perda de nota, represálias ou desvinculação com as atividades.

Nesse sentido, tendo em vista a perenidade das ações empreendidas pelo grupo “Criança na Mídia” nos territórios escolares em que se dão os estudos aqui mencionados, a aproximação, com o corpo discente e docente das instituições, é, antes, uma relação que se mantém há mais de 20 anos. Dessa maneira, professores/as, equipes diretivas e estudantes recebem os/as pesquisadores/as do grupo como oportunidades de construção coletiva de conhecimentos relacionados ao tema de que o grupo se ocupa. Para mais, os desdobramentos de estudos, tais como a matéria do presente artigo, são discutidos junto aos sujeitos que integram o território escolar, haja vista que, como já dito, se trata de um processo colaborativo. A captura de imagens, bem como a adesão às atividades propostas, foi, assim, uma decisão dos sujeitos que aparecem nas imagens, legalmente consentida por seus responsáveis.

Feitos esses esclarecimentos, a crônica que é objeto deste artigo consiste, em síntese, na articulação de uma narrativa imagética com trilha sonora e reflexões analíticas, com vistas a potencializar a problematização do presente estudo. Além de expandir as interpretações, esse recurso tem sido utilizado para sensibilizar a comunidade acadêmica e escolar sobre os achados da pesquisa, o que se dá por meio de uma linguagem distinta da tradicional escrita acadêmica.

Realçamos que a crônica audiovisual por nós desenvolvida é um recurso empregado com frequência pelo grupo de pesquisa *Criança na Mídia: Núcleo de Estudos em Comunicação, Educação e Cultura*, da Universidade Feevale, no contexto do convênio *Educação Antidiscriminatória*, uma parceria entre a universidade e a Secretaria de Educação do Município de Novo Hamburgo, já aqui mencionado. No âmbito desse convênio, atuamos na formação docente e visamos ampliar as discussões que levam o professorado a reconhecer que a escola e a sala de aula não são um simulacro do mundo, e sim espaços permeados por uma correnteza de intervenções e elementos culturais, especialmente midiáticos e capitalistas, que se manifestam por meio de objetos, discursos e práticas geradoras de formas de violência e exclusão (Santos, 2022).

A crônica audiovisual, nesse sentido, tem se mostrado uma ferramenta educativa profícua para evidenciar aos docentes essas nuances – muitas vezes imperceptíveis e aparentemente inofensivas – da presença da mídia e do consumo no contexto escolar. Por meio desse recurso, buscamos instigar um olhar mais diligente e crítico da docência, a fim de fomentar reflexões sobre essas influências na construção processos pedagógicos mais conscientes e transformadores. O vídeo, portanto, é uma materialidade que permite incitar diálogos críticos, os quais, neste texto, partem da ideia de que a sociedade contemporânea é treinada, desde cedo, a consumir e descartar. Essa forma como lidamos com os bens de consumo, cabe lembrar, estende-se aos modos como nos relacionamos com os demais sujeitos. Assim, ao colocar em tela a relação que as crianças e adolescentes estabelecem com objetos, instrumentalizamos a promoção de debates sobre os intrincados entrecruzamentos do sistema consumista com as identidades que tentam se moldar a partir de ideais, inalcançáveis, que nos chegam, a todo instante, pelas imagens da mídia. O mercado, afinal, fabrica em massa existências ideais apresentadas como corretas. Todavia, quando o sujeito falha em alcançar o que lhe é incutido pelas imagens que performam a cultura midiática contemporânea, quando recorrer a artifícios de beleza não é suficiente, quando seu corpo não segue padrões, quando sua orientação sexual não atende ao que é considerado aceitável, quando comprar, comprar, comprar e comprar já não é possível, sente-se, ele próprio, uma falha da sociedade, uma falha do capital.

Embora a pesquisa tenha, inicialmente, se apoiado em pressupostos teóricos e metodológicos provenientes da antropologia visual, compreendemos, em retrospecto, que sua abordagem não esgotou as possibilidades dessa vertente. No primeiro recorte, já publicado, como referido, as imagens foram empregadas predominantemente como documentação do campo, limitando-se a um aspecto instrumental de coleta de dados. No entanto, conforme apontado por Achutti (1997), a fotoetnografia pode permitir que as imagens falem por si mesmas, sem a necessidade de extensas explicações textuais. O autor propõe que a análise fotográfica se desenvolva a partir de um diálogo entre olhares: o olhar de quem produz a imagem e o de quem a contempla, permitindo múltiplas interpretações a partir de um conjunto de significantes visuais que tecem os sentidos da representação.

Além de discutir a temática central do artigo que ora apresentamos, dedicamos uma parte significativa do texto à reflexão sobre os desafios e possibilidades do uso das imagens nas pesquisas sociais, com ênfase na fotografia. Para isso, recorreremos a autores como Mauad (1996), Achutti (1997), Martins (2014), Rocha e Eckert (2008), entre outros, que contribuem para um entendimento mais aprofundado da fotografia não apenas como registro documental, mas como ferramenta analítica e narrativa. A partir de nossas próprias experiências na articulação de diferentes linguagens na pesquisa acadêmica, buscamos também apresentar um direcionamento teórico-prático para a construção de uma crônica audiovisual, explorando seu potencial enquanto estratégia metodológica e comunicacional.

As premissas teóricas que nos guiam são as noções de infância como uma construção cultural, social e histórica (Steinberg; Kincheloe, 2001). Do mesmo modo, compreendemos a mídia como um agente pedagógico que não apenas veicula, mas também constrói significados e subjetividades (Fischer, 1997). Ainda, nossas perspectivas baseiam-se na ideia de consumo como eixo estruturante das sociedades contemporâneas e elemento central na formação de identidades (Bauman, 2008). A educação, por sua vez, é aqui compreendida como prática que, não restrita ao território escolar, pode atuar tanto na perspectiva de um ensino crítico e emancipatório quanto como legitimador de opressões e discriminações (Mészáros, 2008).

Dessa forma, o presente texto está estruturado em três seções principais. Na primeira, *Da fotografia à etnografia: pressupostos e práxis de uma fotoetnografia*,

discutimos os fundamentos teóricos e metodológicos que sustentam a fotoetnografia, detalhando suas bases conceituais e suas aplicações na pesquisa. Na segunda seção, *Tecendo o relato etnográfico a partir da produção de uma crônica audiovisual: entre reflexões e processos*, exploramos um possível percurso para a construção de uma crônica audiovisual. Além disso, refletimos sobre sua potência narrativa e metodológica, evidenciando como essa abordagem amplia as possibilidades analíticas da investigação. Por fim, na terceira seção, *Infância, mídia e consumo: entre a formação de desejos e a construção de identidades na escola*, analisamos criticamente o papel do consumo e das interpelações midiáticas na constituição das identidades infantis no ambiente escolar. Nesse segmento, também apresentamos a crônica audiovisual resultante da pesquisa, que poderá ser acessada por meio de um código QR ou de um *link* disponibilizado.

Da fotografia à etnografia: pressupostos e práxis de uma fotoetnografia

Ao longo do tempo, a antropologia ressignificou suas abordagens e métodos, abandonando a perspectiva teórica centrada no trabalho de gabinete para priorizar o estudo das realidades concretas dos grupos investigados. Desse modo, em vez de buscar explicações amplas e generalizáveis para toda a humanidade, passou a focar na compreensão das especificidades culturais e das dinâmicas particulares de cada sociedade (Achutti, 1997). Como ressalta Achutti (1997, p. 24), “o antropólogo passa a necessitar ‘ir até lá’”.

Essa transformação metodológica consolidou a etnografia como um dos principais métodos da antropologia, privilegiando a coleta de dados por meio de experiências concretas e imersivas no campo de estudos. Como a essência desse campo reside na relação entre o ser humano e a cultura – que ele cria e pela qual também é moldado –, suas estratégias e ferramentas de compreensão da realidade devem acompanhar as transformações econômicas, políticas e socioculturais da sociedade. Assim, métodos de observação e descrição que foram eficazes há um século podem não ser suficientes para abordar as novas complexidades do cenário contemporâneo (Achutti, 1997).

Achutti (1997), nessa perspectiva, trouxe questionamentos e contribuições significativas para a antropologia, especialmente no que diz respeito à práxis etnográfica. O autor propõe o uso de novas técnicas e linguagens para abordar uma sociedade profundamente marcada por uma cultura midiática e visual, que tem reconfigurado as formas pelas quais os indivíduos se expressam, vivem e concebem o tempo, compreendem a si mesmos, percebem o outro e interpretam o mundo. Conforme o autor, o mundo contemporâneo é, essencialmente, visual e as imagens nos chegam a cada instante. Assim, ele questiona: “[...] se as diferentes culturas impõem umas às outras verdadeiras “guerras” visuais, e se as guerras verdadeiras passam a ter o visual de meras brincadeiras – como “olhar” somente para as palavras?” (Achutti, 1997, p. 28). Ele defende, portanto, que a antropologia se debruce, também, sobre a comunicação visual.

Para Achutti (1997), o futuro da antropologia tradicional está intrinsecamente ligado ao desenvolvimento da antropologia visual, que se fundamenta no intercâmbio de linguagens multimídias. “É através do domínio de diferentes códigos simbólicos que o antropólogo poderá melhor conhecer e interpretar [...], a fim de prosseguir na tarefa de compreender como um dado grupo social, numa dada época, vê e simboliza o mundo” (Achutti, 1997, p. 43). Como destacam Silva, Alves e Costa (2007), as imagens não apenas funcionam como veículos de comunicação, informação e registro, mas também desempenham um papel transformador nos contextos social, econômico, político e cultural, além de possuírem ampla representatividade nos mais diversos campos do conhecimento.

Nesse cenário, a fotografia emerge como um dos mais poderosos recursos de representação e interpretação do mundo. Desde sua invenção, em 1826, quando Joseph Nicéphore Niépce capturou a vista da janela de sua casa em uma imagem bidimensional, a fotografia passou por uma transformação radical. Inicialmente, sua produção exigia conhecimento técnico especializado e equipamentos complexos. No entanto, sua popularização e industrialização democratizaram a experiência fotográfica, permitindo que qualquer pessoa registrasse momentos de sua existência, ainda que sem domínio técnico (Sontag, 2004).

Os primeiros operadores dessas câmeras não se reconheciam como fotógrafos nem atribuíam uma utilidade clara à nova tecnologia, vista mais como uma prática

artística despretensiosa do que como um meio de documentação da vida (Sontag, 2004). Contudo, com a inserção da fotografia nos lares, ela passou a cumprir um papel essencial na construção da memória, funcionando como um elo entre passado e presente, preservando histórias e identidades ao longo das gerações. Mais do que a técnica apurada de enquadramento e iluminação, seu valor passou a residir na capacidade de capturar fragmentos da vida, tornando-se uma resposta à angústia humana diante do esquecimento (Mauad, 1996). Como destaca Achutti (1997, p. 47), “[...] a imagem passa de fato a preencher o lugar daquele que se foi”.

Diante desse panorama, Achutti (1997) passou a investigar as contribuições da linguagem fotográfica para as práticas investigativas no campo da antropologia visual, explorando a fotografia como um meio de produção de conhecimento sobre as realidades sensíveis e os cotidianos das pessoas em suas atividades diárias. Segundo o autor, quando integradas ao texto verbal – cuja legitimidade já está consolidada, especialmente no âmbito acadêmico –, as narrativas fotográficas oferecem uma perspectiva complementar, ampliando as possibilidades de leitura da realidade. O/a fotógrafo/a-pesquisador/a, nessa acepção, busca uma conexão direta com os territórios e os sujeitos de sua investigação, privilegiando o registro das dinâmicas de conflito e das demais relações e tensões manifestadas. Nesse contexto, a construção de narrativas fotoetnográficas (Achutti, 1977) se configura como um possível caminho teórico-metodológico para pensar a fotografia não apenas como um instrumento científico, mas também como um modo singular de expressão do/a pesquisador/a.

Destarte, a excelência da fotografia em práticas etnográficas se revela no estabelecimento de um “diálogo” entre expressão e conteúdo, os quais, juntos, levam a um modo específico de dar visibilidade aos enredos culturais dos territórios investigados (Mauad, 1996; Achutti, 1997). Essa conexão manifesta-se no ato de “escrever com a luz”, que, assim como a linguagem verbal, segue princípios técnicos e estéticos durante a produção do texto visual.

Tal processo, conseqüentemente, integra dois modos específicos de olhar: o do fotógrafo, que domina as especificidades da linguagem fotográfica e suas tecnologias (expressão); e o do etnógrafo, que, a partir da vivência antropológica e do trabalho de campo, busca interpretar as realidades culturais apresentadas (conteúdo). Esse intercâmbio entre os olhares enriquece a compreensão da imagem como um fenômeno

tecnológico e cultural, ampliando seu potencial para captar e interpretar o mundo ao seu redor (Achutti, 1997).

O objetivo, contudo, ainda segundo Achutti (1997), não é restringir a fotografia a uma função meramente decorativa ou ilustrativa nos relatórios científicos. Pelo contrário, enfatizamos a exploração sistemática de suas potencialidades, tanto como instrumento de investigação quanto como um recurso expressivo capaz de construir narrativas culturais profundas e significativas, que, por si só, têm o poder de comunicar, problematizar e provocar reflexões. Na fotoetnografia, a fotografia não é um complemento da escrita; ela é, em essência, o próprio escrito do pesquisador. Afinal, “não é de hoje que a história proclamou sua independência dos textos escritos” (Mauad, 1996, p. 5). A imagem, nesse contexto, não apenas registra, mas também narra, interpreta e questiona a realidade. Por conseguinte, “o leitor [...] pratica um confisco visual da imagem, remontando-a, a partir de suas insuficiências, no seu próprio código de leitura que é também o manual sintético de suas experiências e das experiências do seu ver” (Martins, 2014, p. 46).

Nesse contexto, diversos trabalhos têm se consolidado como crônicas audiovisuais – formato ao qual aderimos, aqui, para expor as análises deste estudo. Esse gênero, semelhante a um videodocumentário, explora as possibilidades do audiovisual para organizar e apresentar cenas e sons registrados ao longo do trabalho de campo, conferindo maior visibilidade aos resultados da investigação.

A crônica, segundo o dicionário, é um gênero literário caracterizado pela narração subjetiva de eventos cotidianos, combinando apreciação pessoal e uma estrutura narrativa (Crônica, 2025). Eduardo Portella (2013) aprofunda essa definição ao descrever a crônica como um gênero em constante construção, com um perfil flexível que transita entre a realidade e a ficção, sem se prender a dogmas ou cânones. Ele destaca que a crônica reflete as “batidas cardíacas da cidade”, capturando a essência do ambiente urbano por meio de uma linguagem diferenciada que incorpora poesia, coloquialismo, ironia e humor, elevando-a ao patamar de literatura. O audiovisual, por sua vez, abrange todas as produções que integram simultaneamente imagens e sons. Engloba, assim, tanto os meios técnicos empregados em sua criação quanto as indústrias e processos artesanais envolvidos em sua realização (Aumont; Marie, 2003). Ramos e Bueno (2001) ampliam essa compreensão ao enfatizar que, no contexto da cultura

globalizada, o audiovisual vai além de sua dimensão técnica ou industrial, pois se configura como um espaço dinâmico de construção simbólica e ressignificação da realidade, em que o público não apenas recebe passivamente as produções, mas assume um papel ativo na construção de sentidos.

Dessa forma, a crônica audiovisual emerge como uma fusão dessas duas dimensões, utilizando recursos visuais e sonoros para reinterpretar a realidade de maneira artística e autoral. Assim como a crônica escrita transforma o cotidiano em narrativa, a crônica audiovisual traduz essa observação por meio da montagem, dos enquadramentos e da trilha sonora. Dessa maneira, amplia as possibilidades expressivas e sensoriais da experiência investigativa.

Segundo Silva (2009, p. 71), a fotoetnografia é composta por “[...] cenas de componentes tão inextricáveis”, que impõem que seu resultado seja pautado no relato de um percurso. Logo, “[...] dados e informações sobre a sociedade observada devem estar organizados no texto ao longo de uma espinha dorsal, o percurso do etnógrafo” (Silva, 2009, p. 71). A crônica audiovisual, nesse sentido, é constituída pelo “[...] relato de uma experiência conflituosa de um observador, condição para o entendimento do que foi observado” (Silva, 2009, p. 71).

Tecendo o relato etnográfico a partir da produção de uma crônica audiovisual: entre reflexões e processos

De acordo com Rocha e Eckert (2008), a etnografia tem sido tradicionalmente associada à produção de textos escritos como principal forma de registro e análise das experiências de campo. No entanto, essa abordagem apresenta limitações, especialmente no que diz respeito à representação da vivência concreta dos sujeitos pesquisados. A linguagem escrita tende a esquematizar as diferenças culturais, muitas vezes distanciando-se da complexidade e da sensorialidade da experiência etnográfica. Em contrapartida, textos visuais, como a fotografia e o vídeo, capturam nuances que escapam à palavra escrita, tornando-se ferramentas valiosas na construção do conhecimento antropológico. Rocha e Eckert (2008), nessa ordem, destacam que as imagens fotográficas *congelam* a cultura do outro, retratando-a apenas em um aspecto. Abriam-se, dessa maneira, brechas no trabalho etnográfico para que, no processo de

alteridade, a cultura do outro, o nativo, seja vista de maneira negativa. As autoras, no entanto, esclarecem que, “[...] hoje, este mesmo traço figurativo já se coloca de outra forma: através do olhar de uma tradição interpretativa em antropologia que, longe da ingenuidade positivista, não atribui a imagem técnica seu estatuto de duplo ou cópia do real” (Rocha; Eckert, 2008, p. 17).

Essa reflexão evidencia a evolução do olhar antropológico sobre o uso da imagem como instrumento de pesquisa. Enquanto a escrita impõe uma leitura mais exata das palavras dispostas pelo pesquisador, limitando a ampliação da interpretação para além do que está entre linhas e letras – ou seja, fechando margens para ambiguidades e interpretações com vistas à compreensão do que está escrito –, as imagens expandem as possibilidades de leitura da realidade investigada. Nesse sentido, a imagem deixou de ser vista como uma representação fixa e determinista da cultura do outro, passando a ser compreendida como parte de um processo interpretativo que escapa à lógica positivista do registro fiel da realidade. Consoante Mauad (1996, p. 3), mais do que isso, a fotografia “[...] é uma elaboração do vivido, o resultado de um ato de investimento de sentido”. Isso porque envolve uma série de técnicas, ou seja, uma linguagem própria, a ser enunciada conforme os domínios técnicos, a sensibilidade e as intencionalidades do/a fotógrafo/a.

A fotografia, portanto, não se limita a revelar a realidade tal como ela é. Antes, constrói uma versão desse real, editada conforme as escolhas do fotógrafo-pesquisador e as problematizações que deseja destacar. O ato fotográfico envolve, além da captura de uma cena, a seleção deliberada de um recorte que interrompe o fluxo contínuo do espaço-tempo e reorganiza os elementos visíveis em uma nova configuração simbólica. Assim, ainda que o autor da obra direcione a leitura e a compreensão para um sentido específico – por meio do enquadramento, da composição e de outras decisões técnicas e conceituais –, essa orientação não se configura como a única possibilidade interpretativa. A imagem, ao ser inserida em diferentes contextos, participa de um processo dinâmico de significação, sendo constantemente ressignificada a partir dos olhares que sobre ela se debruçam (Martins, 2014). Por esse ângulo, “[...] os diversos olhares para uma mesma direção podem ser distintos quanto às suas percepções” (Diniz; Veiga, 2010, p. 5-6). Dessa maneira, todos os envolvidos no processo de pesquisa podem ter percepções distintas, as quais estão relacionadas às suas subjetividades. Para

mais, seguem os autores, “[...] o conhecimento interno é influenciado pelo externo” (Diniz; Veiga, 2010, p. 5-6).

A subjetividade presente na fotografia, longe de ser um obstáculo, pode ser um elemento que a enriquece, ao estimular reflexões e possibilitar múltiplas leituras críticas das culturas representadas. Assim como a bagagem cultural do observador influencia sua interpretação da imagem, a subjetividade do texto visual permite diferentes camadas de significados, promovendo um envolvimento emocional que aproxima o espectador do tema abordado. Essa característica potencializa a construção do conhecimento, pois tanto a fotografia quanto outros recursos visuais incentivam questionamentos, análises e discussões diversas. Dessa maneira, em vez de limitar a compreensão da realidade, a subjetividade se torna uma ferramenta poderosa para ampliar pontos de vista, estimular novas narrativas e contribuir para um entendimento mais dinâmico e plural dos fenômenos sociais. Como pondera Martins (2014, p. 11), “[...] na Sociologia, a imagem, sobretudo a fotografia, por ser flagrante, revelou as insuficiências da palavra como documento da consciência social e como matéria-prima do conhecimento”. O mencionado complementa o exposto ao dizer que tal conjuntura também é insuficiente para abarcar o fenômeno sociológico. Assim, segundo ele, a riqueza da informação obtida por meio da imagem resulta do trabalho de peneirar, palavra e imagem. Para o autor, “[...] Tomar a imagem fotográfica como documento social em termos absolutos envolve as mesmas dificuldades que há quando se toma a palavra falada” (Martins, 2014, p. 11). Afinal, defende ele, também as técnicas de entrevista têm suas limitações e dificuldades.

Essa dimensão subjetiva da imagem ganha ainda mais relevância em pesquisas fotoetnográficas, nas quais o olhar do fotógrafo-pesquisador não se restringe a um mero registro documental, como explica Martins (2014), mas se constitui como parte do próprio processo investigativo. Nesse contexto, a subjetividade influencia a produção das imagens e, mais do que isso, torna-se um aspecto de análise e discussão na exposição dos relatos de pesquisa.

A crônica audiovisual, por sua vez, apresenta-se como uma alternativa potente ao relato etnográfico escrito, uma vez que proporciona uma representação mais imersiva e instigante das culturas que almejamos descrever. Especificamente, a crônica audiovisual proposta neste trabalho configura-se como um videodocumentário, que

articula registros fotográficos a uma narrativa reflexiva e dinâmica. Essa abordagem documenta os aspectos visíveis do percurso fotoetnográfico e, ainda, revela as experiências, as percepções e os dilemas do/a etnógrafo/a ao longo do processo. Dessa maneira, permite uma análise mais profunda e pessoal do tema. Entretanto, não se trata de afirmar que uma linguagem é superior à outra, mas de reconhecer que diferentes formas de expressão – para além do texto escrito – possuem potencialidades próprias e podem contribuir, a partir de suas especificidades, para a construção de um conhecimento mais diverso e plural. Dessa forma, a crônica audiovisual torna-se um meio expressivo e acessível para traduzir, de maneira criativa e profunda, as complexidades das relações e significados presentes no campo de pesquisa.

No que tange aos processos de construção de uma crônica audiovisual², destacam-se três fases sequenciais essenciais, a saber: (1) pré-produção, (2) produção e (3) pós-produção. A etapa de *pré-produção* corresponde à elaboração do roteiro, a espinha dorsal do projeto audiovisual. Esse documento estrutura as narrativas sonoras e visuais que conferem forma e substância ao enredo, assegurando coerência e fluidez na transmissão da mensagem. Rodrigues (2008) ressalta essa centralidade do roteiro ao afirmar que, até a finalização do filme, há processos de transformação. Todavia, sinaliza que “[...] o desenvolvimento desse processo é dependente da primeira etapa, que é o roteiro” (Rodrigues, 2008, p. 29). Assim, ele argumenta que a escrita do roteiro é de alta relevância para a “[...] ordenação lógica da história; esse modo singular de contar, um fazer projetural que trabalha com a palavra escrita carregada de intenções imagéticas” (Rodrigues, 2008, p. 29).

Essa perspectiva evidencia que o roteiro não é apenas um planejamento técnico, mas um dispositivo narrativo que antecipa e direciona a construção imagética do filme. Assim como um relato etnográfico escrito demanda clareza e coesão textual, a crônica audiovisual exige uma “redação visual” bem estruturada, com início, meio e fim claramente delineados. O roteiro, portanto, atua como um fio condutor que ordena os acontecimentos e antecipa as intenções imagéticas do produto final, assegurando que cada elemento visual e sonoro contribua para a construção da narrativa desejada. No

² Os processos relatados neste artigo tiveram origem em reflexões desenvolvidas no Workshop “*A prática etnográfica em sociedades complexas*”, ministrado pela antropóloga Prof.^a Dr.^a Ana Luiza Carvalho da Rocha.

Quadro 1, apresentamos um exemplo de roteiro, com algumas descrições de cenas que compuseram a crônica audiovisual produzida para esta pesquisa.

Quadro 1 – Exemplo de roteiro audiovisual

<i>Take</i>	Descrição das Cenas	Elementos Visuais	Elementos Sonoros	Objetivo Narrativo
Take 1: Introdução ao tema	Abertura com uma reflexão sobre o impacto da mídia e do consumo no ambiente escolar.	Imagem de um corredor escolar vazio, seguido de cenas com materiais escolares e objetos com marcas reconhecíveis.	Narração explicativa contextualizando o tema, os objetivos e o problema da pesquisa; trilha sonora reflexiva e suave.	Apresentar a temática central do vídeo/pesquisa e situar o espectador quanto aos objetivos e problema investigado.
Take 2: Observação da escola	Imagens da escola e do cotidiano das crianças, com destaque para objetos de consumo.	Planos gerais das salas de aula, corredores e pátios, mostrando cartazes e elementos decorativos com personagens midiáticos.	Sons ambientes da escola (conversas, risadas, passos), intercalados com a narração sobre como esses elementos associados a cultura da mídia e do consumo moldam a experiência infantil e participam na construção de suas identidades.	Demonstrar como os elementos do consumo estão presentes nos espaços escolares e na rotina dos alunos.
Take 3: Interações das crianças	Crianças em momentos de socialização, evidenciando a presença da mídia e do consumo.	Imagens de crianças com mochilas de personagens famosos, trocando figurinhas e interagindo com objetos midiáticos.	Sons ambientes da escola, como brincadeiras e movimentação das crianças, acompanhados da narração analítica sobre a influência do consumo na infância.	Mostrar como o consumo afeta as dinâmicas sociais e as relações das crianças no ambiente escolar.

Fonte: elaborado pelos/as autores/as (2025)

O Quadro 1 apresenta uma proposta de roteiro com a intenção de expor uma síntese explicativa, a qual permite ao leitor compreender como se dá essa estrutura e planejamento prévio do vídeo. Nele, a narrativa é segmentada em momentos distintos, a fim de detalhar cinco tópicos essenciais. O *Take*³ indica a segmentação do vídeo, especificando cada momento do enredo. A *Descrição das Cenas* resume o que ocorre

³ “*Take*” é um termo em inglês que significa “tomada” e é usado no cinema para se referir à gravação de uma cena ou de um conjunto de cenas.

em cada parte da narrativa. Os *Elementos Visuais* destacam as imagens que compõem as cenas, enquanto os *Elementos Sonoros* descrevem os sons, a locução e a trilha que acompanham o audiovisual. Por fim, o *Objetivo Narrativo* explicita a função daquela cena, ou cenas dentro da estrutura geral do vídeo. Cada *take* deve ser planejado para articular as imagens captadas e sons registrados com a reflexão proposta pela pesquisa. Dessa forma, a estrutura do roteiro busca garantir fluidez à crônica audiovisual, proporcionando uma experiência imersiva e instigante ao espectador – como em uma história, na qual é fundamental descrever personagens, locais e objetos que compõem a trama etnográfica.

Contudo, reiteramos, como pode ser observado, o roteiro impõe uma organização prévia dos registros fotográficos e sonoros coletados na etapa de campo da etnografia, a fim de viabilizar a construção da crônica audiovisual. Para isso, é necessário categorizar as imagens e áudios de acordo com as temáticas que abordam, com vistas a possibilitar uma seleção criteriosa dos elementos que farão parte da narrativa. A melhor forma de estruturar esse material, conforme nosso entendimento, é criar uma pasta raiz do projeto audiovisual da pesquisa, subdividida em pastas específicas para áudios e imagens, organizadas por grupos de conteúdo. Por exemplo, dentro da pasta principal de imagens, podem existir subpastas intituladas “imagens de crianças com mochilas de personagens famosos” ou “materiais escolares”, categorizando visualmente os registros conforme seu significado. Da mesma forma, na pasta destinada aos áudios, podem ser criadas subpastas, tais como “sons ambientes da escola”, em que se armazenariam gravações de crianças conversando, o som do sinal tocando e outras paisagens sonoras do cotidiano escolar. Essa organização facilita a montagem do roteiro e a seleção dos trechos mais representativos, a fim de que o produto audiovisual reverbere as reflexões etnográficas da pesquisa.

Outro aspecto fundamental na construção do projeto audiovisual, especialmente quando a crônica planejada exige essa especificidade, é a *locução*, que consiste em um texto verbal. Trata-se de uma narração que traz implicações analíticas e reflexivas acerca do percurso percorrido pelo etnógrafo durante a pesquisa *in loco*. No caso da crônica desenvolvida para este estudo, a locução desempenha um papel central, pois atua como um fio condutor, o qual conecta os sentidos expressados pelas imagens e amplia as possibilidades interpretativas do espectador. Contudo, não se trata de uma

simples tradução verbal das imagens, mas sim da exposição do olhar do fotógrafo-pesquisador. São reveladas, assim, suas problematizações, dilemas e aspirações ao longo do processo de observação da cultura do outro. Para compor esse texto narrado, uma estratégia eficaz é recorrer às anotações feitas no diário de bordo da pesquisa. Podem ser resgatadas impressões, descrições e questionamentos registrados durante o trabalho de campo. Nesse sentido, o *Diário de Itinerância*, nos moldes propostos por Barbier (2004), emerge como um possível aliado metodológico.

Por conseguinte, na fase de *produção*, inicia-se a montagem do vídeo, momento em que os elementos captados são organizados, ajustados e refinados por meio de *softwares* específicos de edição de vídeo e áudio. Para Aumont e Marie (2003, p. 195-196), “trata-se de colocar uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos de filmes, os planos, cujo comprimento foi igualmente determinado de antemão [no roteiro]. Essa função é executada por um especialista, o montador”. É um processo, portanto, que envolve cortes, transições, ajustes de cor e som, adição de trilha sonora e eventuais inserções gráficas, com a finalidade de garantir que o material final cumpra o propósito narrativo estabelecido no roteiro.

Na etapa de *pós-produção*, além da divulgação da crônica audiovisual em plataformas digitais que viabilizam sua reprodução e compartilhamento, é fundamental realizar um período de teste e validação do vídeo. Esse processo consiste na exibição prévia da obra para um grupo seletivo de espectadores, com o objetivo de coletar *feedbacks* que permitam avaliar se o material cumpriu seu propósito comunicacional e se há necessidade de ajustes. No contexto etnográfico, essa fase ganha ainda mais relevância, pois a validação deve ser realizada junto aos sujeitos nativos da realidade representada na obra.

Assim como o fotógrafo-pesquisador deve transcender suas crenças e ideologias ao interpretar e representar visualmente uma realidade que difere da sua, a etapa de validação da crônica audiovisual segue essa mesma premissa, de agir com ética e respeito pelos indivíduos retratados. Esse compromisso exige não apenas um olhar atento e empático, mas também a disposição para ouvir e compreender os significados que os próprios sujeitos atribuem às imagens e narrativas produzidas segundo o enfoque estabelecido pelo/a pesquisador/a. Ao compartilhar o material com aqueles que vivenciam diretamente o contexto investigado, estabelece-se um diálogo que possibilita

ajustes finos, ampliando a legitimidade da obra e respeitando a autenticidade dos registros. Essa dinâmica de conexão, construída com sinceridade e transparência, fortalece a confiança entre o/a pesquisador/a e os sujeitos da pesquisa. Ademais, assegura que a representação resultante preserve a complexidade e os sentidos que emergem da experiência vivida, sem a pretensão de espelhar ou traduzir a realidade de forma absoluta.

Por fim, após essa etapa de validação e eventuais refinamentos, o vídeo pode ser disponibilizado ao público em plataformas digitais. Ainda, o material pode ser incorporado a artigos ou estudos acadêmicos por meio de *links* que direcionam os/as leitores/as para a interface de exibição da crônica audiovisual. Esse modelo de publicação, no entanto, mais do que evidenciar a necessidade de adaptação das revistas científicas a esses novos modos de produção e consumo de conhecimento, expõe as limitações estruturais da academia frente a formatos que transcendem a linguagem alfabética-ortográfica. A exigência de vinculação da produção audiovisual a um artigo escrito denota, mesmo que indiretamente, uma hierarquização das linguagens, em que o texto alfabético continua a ocupar a posição central na validação do conhecimento científico.

Dessa forma, ainda que o audiovisual amplie as possibilidades expressivas da pesquisa, permitindo abordagens sensoriais e imagéticas mais condizentes com determinadas metodologias – como a fotoetnografia –, sua aceitação como meio legítimo de produção e circulação do conhecimento segue condicionada a normas e critérios pensados para a escrita acadêmica tradicional. Portanto, a consolidação das crônicas audiovisuais como ferramentas legítimas de divulgação científica exige não apenas um debate mais amplo sobre epistemologias e formatos de comunicação acadêmica, mas também um esforço institucional para revisar paradigmas editoriais e políticas de indexação, com vistas a garantir que a inovação no meio acadêmico vá além da simples adaptação instrumental a novas mídias (Santos, 2023).

Por outro lado, iniciativas como o *Fotocronografias*, periódico organizado pelo Banco de Imagens e Efeitos Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, demonstram que há esforços para ampliar as possibilidades de comunicação científica, sobretudo no que tange à valorização da linguagem imagética. Ao divulgar ensaios fotográficos resultantes de pesquisas etnográficas e estudos antropológicos, essa

publicação desafia a primazia do texto escrito e evidencia o potencial das imagens como meio legítimo de análise e interpretação da realidade social.

Posto isso, ao materializarmos as percepções fotoetnográficas desta pesquisa em uma narrativa audiovisual, foi possível ampliar o campo de análise sobre a influência da mídia e do consumo na infância e na escola. A crônica audiovisual expõe as marcas desse processo no cotidiano das instituições de ensino e, mais do que isso, evidencia como tais influências se articulam na construção de desejos, valores e identidades infantis. Dessa forma, na próxima seção, aprofundamos a compreensão sobre os mecanismos que sustentam a relação entre infância, mídia, consumo e educação e sobre como esses elementos operam na formulação dos modos de ser e estar das crianças que frequentam a escola contemporânea.

Infância, Mídia e Consumo: entre a formação de desejos e a construção de identidades na escola

O consumo, antes restrito a uma prática corriqueira e simples, tornou-se o eixo estruturante das sociedades contemporâneas. Se, no passado, éramos orientados a produzir e preservar, hoje somos impulsionados a consumir e descartar, o que redefine nossa forma de viver, nos relacionar e interpretar o mundo (Bauman, 2005). Nesse contexto, ocorre o que Momo e Costa (2010) denominam como “revolução consumista”: uma transformação que eleva o consumo de prática cotidiana a uma lógica cultural que organiza relações e comportamentos. Como parte desse fenômeno, estilos e modos de vida são monetizados, o que leva à criação e à disseminação de padrões hegemônicos de identidade. Estes passam, assim, a posicionar os indivíduos como mercadorias (Bauman, 2005).

A negociação de bens e serviços, nesse sentido, deixou de ser uma prática voltada prioritariamente à sobrevivência para sustentar, em muitos casos, a manutenção de um ideal de existência. Como observa Bauman (2008, p. 13-14), “a correria por inúmeros salões de beleza nasce, em parte, de preocupações existenciais”. Baudrillard (1995), sobre isso, complementa que o ser humano moderno direciona seu foco para a criação e renovação contínua de desejos, periodicamente saciados pela aquisição de itens e procedimentos oferecidos pelo mercado. Contudo, essas necessidades estão menos relacionadas aos produtos em si – ou ao que oferecem em termos práticos – e

mais aos valores simbólicos que representam (Baudrillard, 1995). Afinal, para além de mercadorias, “são objetos hipersignificantes” (Sarlo, 2013, p. 29).

Ademais, nessa cultura, a ideia de que somos livres para existir conforme nossos próprios anseios é, em grande medida, uma ilusão. Isso ocorre porque os limites e as possibilidades do que é considerado aceitável já foram previamente definidos e prescritos pelo mercado (Bauman, 2008). Assim, os “estilos” que aparentam ser pessoais são, na verdade, reflexos das tendências mercadológicas ditadas ciclicamente por empresas, marcas e corporações. Na gênese consumista, os gostos rapidamente se tornam obsoletos, enquanto as identidades se conformam ao molde estreito dos valores dominantes (Bauman, 2005). Torna-se evidente, nessas circunstâncias, que “as identidades [...] quebraram” e “em seu lugar não ficou o vazio, mas o mercado” (Sarlo, 2013, p. 26). Este último “se rejubila, enchendo galpões e prateleiras com os novos símbolos de identidade, originais e tentadores, já que não foram provados nem testados” (Bauman, 2005, p. 88).

Vivemos, dessa forma, sob um *modus operandi* consumista que estabelece uma via de conformidade altamente influente, em que aderir aos preceitos do mercado se torna a única forma de vida plenamente legitimada pelo capital. Nesse cenário, o ato de consumir é elevado a uma vocação universal e é tratado, simultaneamente, como um direito inalienável e uma obrigação moral. Com essa característica, estratégias são mobilizadas para promover sua aprendizagem e internalização (Bauman, 2008).

O consumo, segundo Bauman (2005), se destaca como uma das poucas formas de “educação continuada” realmente efetivas promovidas na sociedade atual. Esse processo de aprendizado tem início muito cedo, muitas vezes ainda na primeira infância, quando o marketing televisivo utiliza estratégias de sedução e encantamento para formar consumidores desde o berço (Bauman, 2008; Costa, 2009). No dia a dia, dispositivos e narrativas midiáticas intensificam essa lógica, uma vez que transmitem às crianças a ideia de que a posse de bens e serviços é fundamental para a construção da identidade e para alcançar a felicidade (Bauman, 2005). Steinberg e Kincheloe (2001, p. 24), nessa acepção, ressaltam que “[...] mensagens vêm sendo enviadas às nossas crianças com a intenção de trazer à tona pontos de vista particulares e ações que são o maior interesse daqueles que o produzem”. Na visão dos mencionados autores, trata-se de uma “teologia de consumo”, orquestrada via propaganda de objetos destinados a

crianças. A promessa, seguem, é de “[...] redenção e felicidade através do ato de consumo (ritual)” (Steinberg; Kincheloe, 2001, p. 24).

Destarte, é crucial compreender que as relações midiáticas contemporâneas vão além da simples troca de informações sobre a realidade; elas configuram um espaço de interação que submete os indivíduos a lições sobre o significado de existir e sobre como se posicionar dentro de uma visão de mundo específica: a visão consumista. Essa perspectiva é estrategicamente moldada e disseminada pelos próprios produtos comunicacionais, que, orientados por interesses comerciais, fabricam e promovem ideais de vida a serem admirados e adotados coletivamente. Como ressalta Fischer (1997, p. 63), “[...] a mídia não apenas veicula, mas constrói discursos e produz significados e sujeitos”. Assim, torna-se evidente que consumo e mídia constituem dimensões inseparáveis, dado que “os sujeitos são inseridos e interpelados por uma lógica mercadológica que se sustenta na propagação promovida pelos meios de comunicação” (Floriani; Bahls; Lira, 2024, p. 18).

Por sua vez, é nessa associação, entre mídia e consumo, que crianças passam a ser “produzidas, formatadas, fabricadas”, o que resulta na configuração de novos modos de ser e de viver a infância (Momo; Costa, 2010, p. 968). Nesse processo, elas não apenas assumem o papel de consumidoras, mas também se tornam extensões do capital, posicionando-se no centro das disputas comerciais e de poder (Pisaneschi, 2022). Esse cenário sustenta o que Steinberg e Kincheloe (2001) definem como a “construção corporativa da cultura infantil”, um mecanismo que subordina as experiências infantis à lógica do lucro. Em outras palavras, elas são colonizadas sob a ótica dos valores hegemônicos promovidos pelo mercado em colaboração com os meios de comunicação.

De acordo com os referidos autores, a “pedagogia cultural corporativa” tem criado abordagens educativas altamente atrativas a partir dos interpelos da mídia no dia a dia das crianças. Em vez de métodos tradicionais de ensino, como palestras e exercícios escolares, essas empresas introduziram elementos como brinquedos inteligentes conectados a aplicativos, universos interativos de jogos como *Minecraft*, conteúdos de influenciadores infantis no YouTube e TikTok, mundos mágicos de franquias como *Frozen* e *Harry Potter*, animações sofisticadas da Pixar e Disney, séries populares em plataformas de *streaming*, realidades aumentadas e virtuais em

dispositivos como *Oculus*, e personagens icônicos de filmes da Marvel e DC (Steinberg; Kincheloe, 2001).

Essas estratégias, por conseguinte, consolidam um mercado lucrativo que explora o imaginário infantil de forma eficiente. Segundo dados divulgados pela Confederação Nacional de Dirigentes Lojistas (CNDL), o mercado brasileiro voltado para o público infantil gera cerca de R\$ 16 bilhões por ano e continua em expansão. No que tange a todos os produtos e serviços destinados a essa categoria, os pequenos consumidores movimentam aproximadamente R\$ 50 bilhões anualmente, com uma tendência de crescimento constante e significativa (CNDL, 2021).

Dessa maneira, as representações midiáticas voltadas para o público infantil, alinhadas às dinâmicas do mercado contemporâneo, revelam uma tensão entre a vivência da infância e o seu encurtamento. As crianças transitam entre o universo lúdico e a assimilação de valores adultos, como a valorização de objetos de desejo e a conformidade a padrões estéticos (Pisaneschi, 2022). Influenciadas pela cultura do consumo e da mídia, tornam-se corpos moldados e exibidos como vitrines para marcas e ícones corporativos, sendo frequentemente expostos em diversos espaços, especialmente nas escolas, onde se transformam em verdadeiros *outdoors* ambulantes (Momo; Costa, 2010). Nesse cenário, a visibilidade adquirida por meio dessas interações torna-se um aspecto central, uma vez que, na sociedade da informação, estar fora do campo visual equivale à obsolescência (Bauman, 2008). Dessa forma, “[...] a escola, usualmente centrada em pedagogias da escrita e da oralidade, aos poucos se constitui como mais um lugar em que operam pedagogias visuais” (Momo; Costa, 2009, p. 979). Os ensinamentos de que falam os autores versam sobre “[...] imagens desejáveis, sobre o que é in e o que é out nos modos de produzir o próprio corpo”. Ainda segundo Momo e Costa (2009, p. 979), ao olharmos atentamente para as crianças, perceberemos “[...] como elas se estão tornando sujeitos e [...] consumindo o mundo que aí está, e sendo consumidas por ele”.

Na dinamicidade escolar, é possível observar um “modo de ser e estar” típico da infância consumista contemporânea. Trata-se da presença de mercadorias que acompanham os infantes até a escola, especialmente aqueles associados à cultura da mídia e do consumo. Esses itens, muitas vezes incorporados ao corpo, incluem “camisetas de super-heróis e princesas, sapatos de luzes, tênis e chinelos dos

personagens de animação da Disney, tiaras, relógios ou adereços usados pelas mini blogueiras, dentre tantos outros que estão junto à própria pele” (Floriani; Bahls; Lira, 2024, p. 4). Tal cenário, ainda segundo Floriani, Bahls e Lira (2024, p. 4), “impõe uma necessidade urgente de pensar criticamente o que se coloca como algo natural e próprio desses sujeitos”.

Pisaneschi (2022), nessa acepção, aponta que a aliança entre a sociedade de consumo e a cultura midiática tem contribuído, dentre outras questões, para o enfraquecimento do pensamento crítico. Isso leva os indivíduos a aceitarem passivamente o que já está consolidado, sem questionamentos ou busca por alternativas. Segundo o autor, os símbolos criados pela indústria cultural desempenham um papel crucial nesse processo, pois restringem a capacidade das pessoas de enxergarem a realidade de forma mais ampla e sob diferentes enfoques. Essa limitação, por seu turno, dificulta a adoção de análises que desvendem os apelos e práticas consumistas, revelando as ideologias e desigualdades subjacentes ao sistema. Essa influência, vale destacar, se manifesta em diversos âmbitos, e, portanto, alcança mídias digitais, eletrônicas e impressas, além de espaços como lojas, *shoppings*, escolas, praças, centros urbanos e até mesmo nossos próprios lares. Os rituais de consumo e as interpelações da mídia, nesse sentido, tornam-se tão onipresentes quanto o ar que respiramos. Esses produtos e discursos não pedem permissão para entrar; eles nos habitam.

De acordo com Mészáros (2008), a educação institucionalizada tem desempenhado um papel central no suporte ao sistema capitalista. Além de oferecer conhecimentos e formar trabalhadores para atender às demandas da expansão produtiva, também atua na construção e na disseminação de valores que legitimam os interesses dominantes, reforçando a percepção de que não existem alternativas possíveis para a vida em sociedade (Mészáros, 2008). Logo, é fundamental promover, nas escolas, uma educação para a mídia e para o consumo. Trata-se de uma prática formativa que busca libertar o olhar das normativas que o aprisionam, a fim de levar o sujeito a reconhecer e questionar valores e padrões impostos. Desse modo, jovens são levados a vislumbrar outros caminhos possíveis – sendo eles mais diversos e inclusivos. Ao desvendar as estruturas simbólicas e materiais que sustentam as dinâmicas de poder, o sujeito se torna capaz de resistir e construir novas formas de ver e viver. Afinal, “para que serve o

sistema educacional – mais ainda, quando público –, se não for para lutar contra a alienação?” (Mészáros, 2008, p. 17).

A interseção entre infância, mídia, consumo e educação revela um campo denso e multifacetado, no qual a influência do mercado e dos discursos midiáticos molda não apenas os desejos e comportamentos infantis, mas também a própria estrutura da experiência escolar. Diante desse cenário, é essencial mobilizar práticas que possibilitem à comunidade escolar compreender criticamente esses processos e, então, desnaturalizar as lógicas que os sustentam. A fotoetnografia, ao propor um olhar sensível e investigativo sobre os espaços e interações cotidianas, surge como uma potente aliada nesse percurso. A partir da produção da crônica audiovisual, essa metodologia permite evidenciar as sutilezas do consumo e da mídia na rotina escolar, tornando visíveis padrões que, muitas vezes, passam despercebidos. Ao sensibilizar o olhar docente para essas questões, abre-se um caminho para práticas pedagógicas que, mais do que reconhecer, questionam e ressignificam a presença desses discursos na formação das crianças. A ideia, aqui, é incentivar uma educação mais crítica, reflexiva e emancipadora (Freire, 2008).

Para ampliar essa reflexão, apresentamos a *crônica audiovisual* produzida a partir desta pesquisa. O vídeo, que pode ser acessado via código QR (Figura 1) ou *link*⁴, reúne imagens e narrativas captadas ao longo da fotoetnografia e revela, de forma sensível, como a mídia e o consumo se entrelaçam à experiência escolar e à construção da identidade infantil.

Figura 1: Código QR para assistir à crônica audiovisual



Fonte: O consumo [...] (2023)

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=8TUv4t3huls&t=9s>

Com aproximadamente seis minutos de duração, o vídeo é estruturado em uma narrativa visual e discursiva que explora a presença da mídia e do consumo no contexto escolar. Como dito anteriormente, são utilizados fotografias, sons e elementos gráficos, tais como textos verbais oriundos de citações de autores que corroboram a narrativa e os registros audiovisuais, compondo, assim, legendas. Cabe esclarecer, no entanto, que uma próxima etapa de edição do material deverá contemplar recursos de acessibilidade.

O vídeo inicia com cenas da etapa da pesquisa que compreendeu a discussão sobre as fotografias com os/as estudantes. Nesse momento, a crônica audiovisual mostra as crianças manuseando as fotografias, ou seja, explorando o próprio olhar do fotógrafo-pesquisador sobre o cotidiano escolar, documentado nas imagens. A interação com os/as alunos/as, focada em como percebem a presença da mídia e do consumo nas imagens captadas, leva a reflexões que inauguram a discussão analítica do estudo. Essa análise se desenrola por meio de uma narrativa sonora que combina trilha musical, sons ambientes e a paisagem sonora da escola, sincronizados com a exibição de uma sequência de fotografias que reforçam as argumentações e provocações propostas. Além de apresentar o conceito de consumo no ambiente escolar e ilustrar como esse fenômeno se manifesta na rotina dos/as estudantes, o vídeo discute criticamente seus impactos no processo educativo. O encerramento sintetiza as principais reflexões e, ao final, são exibidos os créditos da produção, reforçando o convite para que o/a espectador/a repense o papel do consumo no espaço escolar.

Antes de passar às considerações finais deste artigo, sintetizamos os desafios do processo de construção desta crônica audiovisual. Como visto anteriormente, o/a pesquisador/a, ao construir sua narrativa visual, precisa relativizar seu próprio olhar, bem como reconhecer as dificuldades e as limitações de sua observação e itinerância. Afinal, o/a cientista não é um sujeito neutro em relação ao campo de estudo – a noção de imparcialidade, predominante na tradição positivista, cedeu espaço para uma compreensão mais reflexiva, que considera a influência mútua entre o/a pesquisador e os processos e manifestações culturais que investiga. Assim, as ambivalências entre objetividade, estabelecida no roteiro, e nossas próprias subjetividades são partes indissociáveis dos resultados. Há técnicas quanto a enquadramentos, luzes, jogos de câmera, escolhas de texturas sonoras e o momento de inserir as legendas; mas há,

sobretudo, a busca incessante pela captura do sensível, do que pode vir a significar, do que nos significa. Nessas batalhas, buscamos apoio nas sensações do momento, no que dizem os teóricos, no que nos constitui como sujeitos que não apenas entram no campo de pesquisa, mas que dele fazem parte. Como aponta Achutti (1997, p. 42), “o olhar é aprendido, é treinado de forma articulada com outros olhares. O olhar não é individual, ele é determinado social e conjuntamente”. Logo, não há como negar essas sujeições, pois elas atravessam tanto a produção quanto a interpretação das imagens.

Considerações Finais

O presente estudo revisitou e ampliou uma investigação fotoetnográfica sobre a presença da mídia e do consumo no ambiente escolar, destacando como esses elementos não apenas permeiam a rotina dos estudantes, mas também influenciam a construção de suas identidades, desejos e modos de ser e estar no mundo. A partir do diálogo entre os referenciais teóricos da antropologia visual e dos estudos sobre infância, mídia, consumo e educação, problematizamos as formas pelas quais a cultura consumista e midiática se manifesta no espaço escolar, muitas vezes de maneira sutil e naturalizada, afetando as percepções e práticas educativas.

Ao revisitar os registros visuais de artigo produzido com base na mesma coleta de dados, identificamos a potencialidade de expandir a análise para além do texto acadêmico dito tradicional, explorando a crônica audiovisual como um dispositivo metodológico e comunicacional capaz de dar visibilidade a essas questões de forma potente e acessível. Esse recurso, ao articular imagens, sons e uma narrativa reflexiva, surge não apenas como um meio eficaz de documentação e análise das culturas, mas também uma ferramenta eficaz para sensibilizar e engajar diferentes públicos na discussão.

A pesquisa se coaduna com a ideia de que a escola não é um espaço neutro nem imune às influências externas. Trata-se de um território de disputas simbólicas, em que discursos midiáticos e lógicas de consumo se entrelaçam às práticas pedagógicas e às interações sociais. As imagens captadas ao longo do percurso fotoetnográfico destacam a presença expressiva de marcas, personagens, produtos e valores de mercado nos objetos escolares, no vestuário das crianças e nas dinâmicas de sociabilidade, o que

mostra como a lógica do consumo se insere e se torna parte constitutiva da experiência educacional.

Diante desse cenário, é fundamental que a escola assuma um papel ativo na problematização dessas influências, a fim de promover uma educação crítica para a mídia e para o consumo. Isso implica reconhecer a presença desses elementos no cotidiano escolar e, assim, estimular o desenvolvimento de um olhar mais atento e reflexivo por parte de docentes e estudantes, capacitando-os a interpretar e questionar as mensagens e valores propagados pela cultura midiática. Acreditamos que a escola, enquanto espaço público e democrático, pode se tornar um território de resistência e ressignificação, no qual as crianças não sejam meras receptoras passivas dos discursos do mercado. Trata-se, portanto, de formar agentes críticos e capazes de compreender e transformar a realidade à sua volta.

Escolas que não buscam formas de atuar contra a internalização de valores opressivos, imersos nos ditames do capitalismo, correm o risco de se tornarem “grandes prisões”, como aponta Mészáros (2008), ou “gaiolas”, na metáfora de Rubem Alves (2001), que aprisionam os estudantes dentro de preceitos rígidos, impedindo-os de almejar novos horizontes. Diante disso, uma transformação educacional verdadeira demanda o rompimento com a lógica rígida e inquestionável do sistema vigente, desafiando o controle exercido pelas forças do capital. Esse processo de mudança deve ser conduzido por uma estratégia que tem como propósito a libertação e emancipação (Mészáros, 2008).

Não concebemos a educação libertadora como um processo que, ao levar o/a estudante a refletir criticamente sobre os meandros da cultura midiática e consumista, o/a tornará automaticamente livre das pressões e anseios que sustentam esse sistema. Encaramos a liberdade nos termos da alegoria da caverna de Platão, em que a cultura consumista se assemelha à caverna e a mídia atua como o agente que projeta as sombras, criando ilusões que moldam a percepção da realidade. À medida que os sujeitos ampliam seu campo de visão e tomam consciência de um mundo que transcende essas sombras, desenvolvem a capacidade de reconhecer e de distinguir as ilusões propagadas, abrindo espaço para um olhar mais crítico e consciente diante das dinâmicas culturais que os envolvem.

Refletir sobre a educação para a mídia e o consumo como um conhecimento essencial no território escolar exige, por sua vez, destacar o papel central dos/as professores/as como mediadores/as críticos no processo de construção do saber, cuja atuação é indispensável para transformar novas perspectivas em práticas efetivas em sala de aula. Nessa ordem, para que essa formação ocorra de maneira eficaz no ambiente escolar, é essencial, primeiramente, preparar e instrumentalizar a docência para essa prática. Docentes, enquanto indivíduos inseridos na mesma cultura midiática e consumista que atravessa a sociedade, muitas vezes, carecem de um olhar crítico sobre essas influências em suas vidas pessoais e profissionais. A escola, por meio de seu professorado, atua tanto para questionar e problematizar práticas de consumo quanto para reforçar e promover outras.

A crônica audiovisual, nesse sentido, mostrou-se um recurso valioso tanto para a pesquisa acadêmica quanto para a formação docente, permitindo que professores/as fiquem atentos/as às sutilezas das influências midiáticas e consumistas em suas práticas pedagógicas. Ao proporcionar uma experiência narrativa que ultrapassa as limitações do texto escrito, esse formato amplia as possibilidades de interpretação e engajamento. Dessa maneira, promove um debate mais dinâmico e sensível sobre os impactos da cultura midiática e corporativa na infância e na escola.

É importante ressaltar que o processo de construção da crônica audiovisual apresentado neste estudo não tem a pretensão de oferecer soluções únicas e indutivas, nem de servir como uma receita metodológica de fácil aplicação. Pelo contrário, compreendemos a metodologia não apenas como um conjunto de procedimentos técnicos, mas como uma articulação entre teoria e prática, que reflete a visão de mundo e as inquietações dos/as pesquisadores/as. Embora possa funcionar como um mapa para a exploração da realidade, o percurso investigativo frequentemente revela caminhos inesperados, determinados pelas especificidades de cada estudo. Nesse contexto, a criatividade de quem pesquisa desempenha um papel essencial, tanto na descoberta de novas possibilidades quanto na sistematização de um itinerário que dialogue com a singularidade do objeto de investigação. Assim, as experiências, referências e habilidades do/a pesquisador/a ampliam os horizontes da investigação, conferindo ao trabalho científico um caráter artesanal que nenhuma metodologia pode substituir (Minayo, 2004).

Por fim, este estudo reforça a importância de abordagens interdisciplinares e outras possibilidades de metodologias na investigação das interações entre infância, mídia e consumo e educação. A incorporação da linguagem audiovisual à pesquisa acadêmica enriquece as análises e amplia o alcance das reflexões. Além disso, contribui para a construção de um conhecimento mais dialógico e conectado às transformações da sociedade contemporânea. Esperamos, assim, que a experiência aqui apresentada inspire novas investigações e mobilize pesquisadores/as quanto ao uso de outras linguagens na construção de seus relatórios de pesquisa.

Referências

ACHUTTI, Luis Eduardo R. *Fotoetnografia*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 1997.

ALVES, Rubem. Gaiolas e asas. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 5 dez. 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opinioao/fz0512200109.htm>. Acesso em: 6 fev. 2025.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

BARBIER, René. *A pesquisa-ação*. Brasília: Liber Livro, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Rio de Janeiro: Elfos, 1995.

BAUMAN, Zygmunt. *Vidas Desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Vidas para consumo: A Transformação das Pessoas em Mercadoria*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BRUM, Alissom; SCHMIDT, Saraí. O Consumo nos Enredos Fotográficos do Cotidiano Escolar: A Relação Criança e Mídia na Contemporaneidade. *Iuminuras*, Porto Alegre, v. 19, n. 47, 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/89033>. Acesso em: 7 abr. 2025.

CONFEDERAÇÃO NACIONAL DE DIRIGENTES LOJISTAS (CNDL). Consumidor infantil ajuda a movimentar a economia brasileira. *Site CNDL*, [S.l.], 11 ago. 2021. Disponível em: <https://cndl.org.br/varejosa/consumidor-infantil-ajuda-a-movimentar-a-economia-brasileira/>. Acesso em: 5 dez. 2024.

CRÔNICA. In: Dicionário Online de Português. 2025. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/cronica/>. Acesso em: 30 jan. 2025.

DINIZ, Livia Gabriela dos Santos; VEIGA, Adriana Imbriani Marchi. Formas de Ver: A Imagem Fotográfica como Construção Social e Cultural. *Revista de Recensões de Comunicação e Cultura*, Covilhã, p. 1-10, 2010.

FISCHER, Rosa. O estatuto pedagógico da mídia: uma questão de análise. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 59-80, jul./dez. 1997.

FLORIANI, Michelle; BAHLS, Diego Paiva; LIRA, Aliandra Cristina Mesomo. Mídia, consumo e infância: produção e sujeição dos corpos por adereços e acessórios. *Educação em Foco*, [S.l.], v. 27, n. 52, p. 1–20, 2024. Disponível em: <https://revista.uemg.br/index.php/educacaoemfoco/article/view/7209> . Acesso em: 6 dez. 2024.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. 31. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

MARTINS, José de S. *Sociologia da Fotografia e da Imagem*. 2. ed., 2. reimp. São Paulo: Contexto, 2014.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: Fotografia e História Interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996.

MÉSZÁROS, István. *A educação para além do capital*. São Paulo: Boitempo, 2008.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. *O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde*. 8. ed. São Paulo: HUCITEC, 2004.

MOMO, Mariangela; COSTA, Marisa Vorraber. Crianças escolares do século XXI: para se pensar uma infância pós-moderna. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, v. 40, n. 141, p. 965–991, 2010. Disponível em: <https://publicacoes.fcc.org.br/cp/article/view/157>.

O CONSUMO nos enredos fotográficos do cotidiano escolar. [S.l.: s.n.], 2023. 1 vídeo (6min 33 seg). Publicado pelo canal Alisson Brum. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8TUv4t3huls>. Acesso em: 8 jan. 2025.

PISANESCHI, Lucilene Schunck Costa. Indústria cultural e reificação: a subjetividade infantil em foco. *EccoS – Revista Científica*, [S.l.], n. 60, p. e13627, 2022. Disponível em: <https://periodicos.uninove.br/eccos/article/view/13627>. Acesso em: 5 dez. 2024.

PORTELLA, Eduardo. Até onde a crônica é literatura. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 78, p. 107-110, 2013. Disponível em: <https://www.academia.org.br/abl/media/REVISTA%20BRASILEIRA%2078%20-%20A%20CRONICA%20E%20A%20CIDADE.pdf>. Acesso em: 6 fev. 2025.

RAMOS, José Mario Ortiz; BUENO, Maria Lucia. Cultura audiovisual e arte contemporânea. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v. 15, n. 3, p. 88-93, jul./set. 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/spp/a/dCbz7fBDzKngHpmMHwjNT5f/?format=html>. Acesso em: 6 fev. 2025.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. Etnografia: saberes e práticas. *Iuminuras*, Porto Alegre, v. 9, n. 31, mar. 2008.

RODRIGUES, Elisabete Alfeld. Roteiro: o projeto narrativo audiovisual. *Revista Mediação*, Belo Horizonte, v. 7, n. 6, p. 1-10, jan./jun. 2008. Disponível em: <https://revista.fumec.br/index.php/mediacao/article/view/260>. Acesso em: 30 jan. 2025.

SANTOS, Adriana Barbosa. Publicação de videoartigos como estratégia para impulsionar o consumo de Ciência. *Transinformação*, [S.l.], v. 34, 2023. Disponível em: <https://periodicos.puc-campinas.edu.br/transinfo/article/view/7385>. Acesso em: 30 jan. 2025.

SANTOS, Vitória Brito. *Condição de ser gente: entre a mídia, a construção das identidades infantis, os direitos humanos e o (não)olhar docente*. 2022. Tese (Doutorado em Diversidade Cultural e Inclusão Social) – Universidade Feevale, Novo Hamburgo, 2022.

SARLO, Beatriz. *Cenas da Vida Pós-Moderna: Intelectuais, Arte e Videocultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

SILVA, Hélio R. S. A Situação Etnográfica: andar e ver. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 15, n. 32, p. 172-188, 2009.

SILVA, Marcelo João A. da; ALVES, Maria da Conceição A.; COSTA, Ivoneide de França. Imagem: Uma Abordagem Histórica. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ENGENHARIA GRÁFICA NAS ARTES E NO DESENHO – GRAPHICA, 2007, Curitiba. *Desafio da era digital: ensino e tecnologia*. Curitiba: Departamento de Desenho UFPR, 2007. p. 1-6.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

STEINBERG, Shirley R.; KINCHELOE, Joe L. *Cultura Infantil: a construção corporativa da infância*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

A potência da futilidade em Legalmente Loira: experiência audiovisual e antropológica na Educação Básica

The power of futility in Legally Blonde: audiovisual and anthropological experience in Basic Education

Gabriel Cortezi Schefer Cardoso

Universidade Federal do Rio Grande do Sul -UFRGS
Porto Alegre, Brasil
gcortezisc@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8225-8168>

Luciane Uberti

Universidade Federal do Rio Grande do Sul -UFRGS
Porto Alegre, Brasil
lucianeubertiufrgs@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8262-1481>

Recebido em: 13 de janeiro de 2025

Aceito em: 04 de abril de 2025

Resumo:

Este artigo narra e problematiza uma experiência docente sobre a temática da Antropologia Visual tendo a análise fílmica como recurso didático em aulas de Sociologia do Ensino Médio. A utilização do filme *Legalmente Loira* (2001) em um Projeto Didático incita um debate sobre o emprego de filmes *mainstream* como importante recurso pedagógico. A experiência relatada e problematizada teoricamente, com base em notas de um caderno de campo, permite afirmar que o uso de filmes estimula e fortalece o debate sobre teorias socioantropológicas em sala de aula. Percebeu-se que a análise fílmica mobilizou conceitos como ironia, estupidez, futilidade, identidade, diversidade e cultura para desmembrar a trama cinematográfica. A potência didática de filmes considerados fúteis ou sem conteúdo social relevante tornou-se visível na experiência problematizada. Nas obras mais inesperadas, existe uma potência socioantropológica para a articulação de conceitos, o que pode favorecer o ensino de Sociologia por meio da Antropologia.

Palavras-chave: Antropologia Visual; Educação; Análise Fílmica; Projeto Didático; Legalmente Loira.

Abstract:

This article narrates and problematizes a teaching experience on the theme of Visual Anthropology, using film analysis as a didactic tool in high school Sociology classes. The use of the film *Legally blonde* (2001) in a Didactic Project stimulates a debate on the adoption of mainstream films as an important pedagogical resource. The experience, reported and theoretically problematized based on notes from a field notebook, makes it possible to assert that the use of films stimulates and strengthens the debate on socio-anthropological theories in the classroom. It was observed that film analysis mobilized concepts such as irony, stupidity, futility, identity, diversity, and culture to unpack the cinematic plot. The didactic power of films considered frivolous or lacking social relevance became evident in the problematized experience. In the most unexpected works, there is a socio-anthropological potential for articulating concepts, which can enhance the teaching of Sociology through Anthropology.

Keywords: Visual Anthropology; Education; Film Analysis; Didactic Project; Legally Blonde.

Introdução

O presente artigo narra e problematiza uma proposta de trabalho educacional e antropológica sobre usos de filmes e análise fílmica no ensino das Ciências Sociais na escola. Este trabalho foi desenvolvido na disciplina de licenciatura “Educação Contemporânea: currículo, didática e planejamento”, oferecida pela Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A disciplina aprofunda os estudos nas Teorias da Educação e do Currículo, na didática e no planejamento educacionais, além de proporcionar aos alunos a elaboração de Projetos Didáticos como trabalho final. Fundamentado em estudos de Foucault (1997, 2008), Butler (2004, 2020), Bodart (2015, 2023, 2024), Rancière (2012), entre outros, este artigo desenvolve sua análise descrevendo as implicações de um Projeto Didático específico que provocou desdobramentos sobre a relação entre Antropologia Visual e Educação.

Na confecção do Projeto Didático, os estudos feitos, bem como os instrumentos pedagógicos e de avaliação do desempenho dos licenciandos, têm o intuito de provocar a visualização do comprometimento ético-político docente – uma postura distante da neutralidade apolítica e a-histórica defendida pelos discursos do senso comum sobre a prática pedagógica. Após os estudos teóricos realizados na disciplina, os estudantes devem estar aptos a responder à seguinte pergunta: como abandonar a tradicional concepção de prática pedagógica neutra, percebendo que as ações pedagógicas têm vinculações políticas, ideológicas, filosóficas e, portanto, estão enredadas aos campos de conhecimento e teorias educacionais existentes (os quais podem ou não ser assumidos pelos professores), e, assim, visualizar a força constitutiva do discurso, a não oposição entre teoria e prática, nem mesmo a sistematização dialética de tal binarismo, para, então, vislumbrar a experimentação de uma docência singular?

Desse modo, é na tentativa de responder a essa pergunta, e provocar tal acontecimento (ou responder a essa pergunta-acontecimento), que o Projeto Didático aqui relatado e problematizado teoricamente foi desenvolvido. Os estudos sobre Educação realizados, sejam eles referentes ao campo da didática ou da organização curricular, não têm o objetivo de possibilitar uma filiação absoluta às teorias tradicionais, críticas ou pós-críticas (Tadeu, 2023), híbridas ou pós-críticas radicais (Ribeiro, 2017). O objetivo está em provocar que a experimentação docente reconheça o

que, das diferentes posições teóricas, mais faz sentido para si. O objetivo não é o de que os futuros professores aprendam as teorias para melhor construírem a sua prática profissional. O objetivo não é o de que saibam por qual delas devem se guiar para “aplicar os conteúdos” da melhor maneira. Trata-se de subverter as concepções de teoria e de prática como dimensões opostas binariamente, desconstruir a compreensão das metodologias como distantes da movimentação própria às formas de subjetividade, desconfiar das técnicas de ensino seguras e previsíveis.

Sabemos que muitos autores já falaram sobre isso. Mas o que importa destacar aqui é o que se quer com tal experiência didática: provocar que o licenciando perceba o modo pelo qual a singularidade da sua ação pedagógica está sendo constituída por um campo de conhecimento que o precede, situando-o no campo da docência, ao mesmo tempo em que está sendo constituída por acontecimentos que irrompem e provocam o pensar, desalojando-o de um lugar prévio. Tal singularidade se constitui de uma experimentação própria ao sujeito, que ocupa um lugar no campo da docência, mas uma experimentação sempre em vias de se refazer, portanto, um lugar ocupado parcial e provisoriamente (Uberti, 2024).

É desta forma que nasce o Projeto Didático com o filme *Legalmente Loira*. Neste artigo, ao relatar a experiência do projeto, iremos explorar relações entre Antropologia Visual e Educação, as quais nos desafiam a pensar práticas docentes que subvertem as ordens dos saberes impostos. Essas práticas infernais, nos termos de Corazza (2002) e Halberstam (2020), desafiam os tão chatos saberes tradicionais que são pressionados por instituições e pessoas como a única maneira possível de ensinar, aprender e pensar.

Iniciamos o texto dispondo sobre as escolhas feitas no campo da Educação, apresentando o Projeto Didático, e descrevendo a experiência de utilizar *Legalmente Loira*¹ (2001) em um curso sobre Antropologia Visual e análise de imagem no Ensino Médio. Demonstramos, no decorrer da argumentação, a forma pela qual o uso de imagens torna-se uma potência singular que favorece o processo de ensino-aprendizagem de Socioantropologia na escola.²

¹ *Legally blonde*, no título original, em inglês.

² Utilizamos "Socioantropologia" como um termo que engloba tanto a Antropologia quanto a Sociologia Escolar, já que, na atualidade, o ensino de Ciências Sociais no Ensino Básico se chama "Sociologia". No entanto, o ensino de Sociologia Escolar utiliza ferramentas analíticas e conceitos das três áreas das Ciências Sociais.

Posteriormente, argumentamos sobre como análises filmicas podem contribuir tanto para o exercício antropológico quanto para a produção didática escolar. Também propusemos uma reflexão sobre absurdos irônicos como um recurso para pensar identidades e representações dos personagens da trama cinematográfica. Pelas lentes da Antropologia Visual, abordamos as estéticas *camp* e exageradas como potência para levar ao extremo as representações sociais em obras cinematográficas.

Seguimos com algumas considerações finais, a título de fechamento desta breve análise de experiência, afirmando que os filmes com questões aparentemente fúteis possuem uma potência para o ensino da Sociologia Escolar quando atravessam o cotidiano dos estudantes.

A experiência e a singularidade no Projeto Didático de Legalmente Loira

A escrita de um Projeto Didático que pensasse a Sociologia Escolar e que não ficasse preso nas temáticas clássicas, como materialismo em Marx, ação social em Weber ou fatos sociais em Durkheim, foi um grande desafio. A importância de tais saberes para a construção da Sociologia Escolar é inegável, mas o objetivo foi o de achar uma linha de fuga para pensar uma Sociologia/Antropologia engajada e que movimentasse os imaginários sociais e simbólicos dos estudantes (Berger; Luckmann, 2002). Assim, considerando o campo da Antropologia Visual, da Educação e das Filosofias da Diferença, o Projeto Didático une discursos sobre arte, política e antropologia.

As aulas propostas têm o objetivo de refletir sobre temáticas da realidade social que permeiam o cotidiano dos estudantes, instigando-os a articular conceitos socioantropológicos sobre as problematizações da vida em sociedade. A inserção de aulas sobre identidade e diversidade é fundamental para um ensino que identifica e estranha a pluralidade de ideias, valores e costumes existentes nas sociedades. Especialmente quando mediadas por recursos audiovisuais, como os filmes, as aulas permitem a percepção de que obras aparentemente fúteis são imbuídas de problemáticas sociais.

A articulação entre teoria e prática com metodologias e recursos variados possibilita um entrelaçamento, na medida em que os alunos percebem que as teorias podem ser vinculadas às práticas de suas vidas cotidianas. Segundo Bodart (2024: 150),

“para muitos estudantes, o estudo de teorias pode parecer desprovido de sentido e relevância”, motivo pelo qual o autor propõe a utilização de metodologias lúdicas para o trabalho com conhecimentos teóricos. Entendemos que o uso de recursos audiovisuais contribui para práticas pedagógicas, didáticas e metodológicas transgressoras, capazes de evocar mundos críticos e “viagens da imaginação” (Halberstam, 2020: 11). Tais procedimentos possibilitam reflexões críticas das obras audiovisuais e dos comportamentos sociais.

É nesse sentido que a presente análise julga imprescindível que os alunos debatam sobre cultura, diversidade e identidade em sala de aula para uma melhor compreensão da realidade social. Apresentar novas perspectivas e ensinar sobre a diversidade cultural permite que os sujeitos sociais entendam outras realidades, encontrem formas de se expressar e, também, aprendam a respeitar outras pessoas diferentes de si mesmos. Trata-se de um tema proposto para ser trabalhado na Educação Básica pelas próprias normativas legais, as quais definem um conjunto de aprendizagens essenciais, basilares do Sistema Nacional de Educação.

Se considerarmos a Base Nacional Comum Curricular (Brasil, 2018), do novo Ensino Médio, as Ciências Humanas e Sociais aplicadas devem possibilitar que os estudantes adquiram determinadas habilidades e competências. Entre elas está a de:

Analisar objetos e vestígios da cultura material e imaterial de modo a identificar conhecimentos, valores, crenças e práticas que caracterizam a identidade e a diversidade cultural de diferentes sociedades inseridas no tempo e no espaço (Brasil, 2018: 572).

As aulas de Sociologia no Ensino Médio devem debater sobre identidade, diversidade e cultura, apresentando aos alunos a diversidade social e cultural que existe em diferentes locais do mundo.

Após a definição da temática da identidade e da diversidade para a elaboração do Projeto Didático, e a percepção de que tais temáticas estão articuladas a interesses de pesquisa, concluiu-se que a construção das aulas deveria ser pautada por temas que atravessam os cotidianos e as vidas do professor e dos alunos. Isso porque não se trata de optar por este ou por aquele método, teoria, temática de forma neutra, livre ou a-histórica. Cada prática de docência (e de pesquisa) está assinalada pela formação subjetiva, histórica, singular da qual faz parte, constitui e é constituída. Planejar a prática docente é um ato político e eticamente comprometido. Trata-se de operar uma

costura entre a responsabilidade política da docência, que não é só teórica ou neutra em relação às paixões e distante das emoções, mas concernente à vida. Foi nesse contexto que a utilização de filmes *mainstream*³ despontou como um recurso didático para essa prática docente, e a análise fílmica como ferramenta metodológica herdada da Antropologia Visual.

Este trabalho compreende, portanto, o planejamento de ensino como estratégia de política cultural (Corazza, 1997). Planejar o processo educativo implica realizar ajustes entre conteúdos culturais legitimados e saberes em disputa, de modo a criar as condições de possibilidade de uma política cultural que direcione nossas expectativas. Se o ato educativo é um ato político, pois entramos num modo de luta curricular por sentidos, planejamos a prática educativa para que a diferença e a singularidade se façam presentes. Tal singularidade inclui as vontades, os sentidos e as representações docentes, com todos os seus limites e equívocos. Até porque não haveria como ser de outra forma. Podemos dizer que essa maneira de vincular-se singularmente aos sentidos de uma prática pedagógica torna o processo de ensino o mais vivo possível. O sujeito da docência está mais presente em sala de aula do que estaria se cumprisse demandas criadas por outrem ou se reduzisse sua prática às demandas legais (Uberti, 2024).

Foi ancorada na perspectiva sobre planejamento como um ato singular de criação (Uberti, 2018) que a escolha da temática da diversidade e da análise fílmica se constituiu. As obras cinematográficas conseguem passar valores, sentimentos e ideias por meio dos signos audiovisuais que influenciam visões sobre o filme na relação filme-espectador (Reyna, 2019). Ao estimular o uso dos conceitos socioantropológicos como identidade, diversidade e diferença, a prática pedagógica pode fazer com que os alunos realizem uma análise das situações sociais apresentadas pelo filme. Estranhar e desnaturalizar essas questões busca problematizar diferenças sociais que mobilizam diferentes identidades em espaços e temporalidades que desafiam normas de comportamento, vestimenta e práticas culturais.

A seleção de *Legalmente Loira* (2001) se dá por alguns fatores, como a necessidade, para a produção do Projeto Didático, de escolher algum filme que tivesse cenas curtas e rápidas para debater identidade, diversidade e cultura. Ao assistir com atenção aos filmes *Meninas Malvadas* (2004), *Patricinhas de Beverly Hills* (1995) e

³ *Mainstream* é um termo que diz respeito às obras culturais que dispõem de um grande circuito de circulação, geralmente atrelado às obras produzidas por Hollywood.

*Legalmente Loira*⁴ (2001), observou-se que o último filme emprega a ironia para tornar as cenas mais absurdas. Esse recurso fez com que as temáticas sociais fossem levadas ao extremo. Além disso, a obra está disponível em diversos serviços de *streaming* e até gratuitamente no YouTube.

As formas narrativas do filme empregam de modo simples as diferenças sociais entre a Califórnia e Nova Iorque. Enquanto as personagens da Califórnia são loiras e aparentam ser fúteis por suas vestimentas e seus diálogos, as personagens nova-iorquinas são morenas, usam roupas mais sofisticadas e aparentam ser mais intelectuais. As dicotomias entre os locais e as diferenças culturais são levadas tão ao extremo que ficam nítidas as diferenças sociais caracterizadas na trama, possibilitando uma fácil compreensão por parte dos alunos, principalmente quando eles necessitam fazer associações mentais de categorias socioantropológicas para a análise fílmica (Rancière, 2012).

Em *Legalmente Loira* (2001), conhecemos a vida da personagem Elle Woods, uma garota branca de classe alta que cursa Moda na Universidade da Califórnia. Após um término de relacionamento inesperado, a personagem se vê num momento de frustração e, em busca de reconquistar seu amado, ela faz de tudo para ser aceita na Faculdade de Direito de Harvard, para onde seu ex-namorado estaria se mudando para estudar. Ao ser aceita nessa faculdade, a personagem principal se vê diante de uma realidade totalmente distinta do seu “mundo cor de rosa” na Califórnia. Inserida em uma nova realidade social, Elle Woods enfrentou problemas para se socializar na nova cidade, passando por situações adversas pela maneira como se comporta e se veste. Necessitando se adaptar às novas regras sociais, a personagem passa por transformações na sua identidade e aprende sobre diversidade, cultura, diferença, sororidade e trabalho em equipe em meio às tramas do seu cotidiano.

A potência do uso de *Legalmente Loira* (2001) em sala de aula vai além de movimentar o interesse dos alunos para uma obra que aparenta não ter nada de sociológico ou antropológico; utilizar filmes como esse evidencia que até a futilidade pode passar lições sobre a vida em sociedade. Considerando-se isso, três trechos do

⁴ A escolha desses filmes parte de uma série de conversas com amigas, alunas, colegas de curso e de outros ambientes de interação social que, quando questionadas sobre filmes que “marcaram a construção de suas identidades”, identificaram essas obras como formadoras de suas subjetividades enquanto adolescentes.

filme foram selecionados para compor o Projeto Didático⁵, os quais foram propostos para serem trabalhados a partir de perguntas norteadoras.

Quadro 1 – Exposição do filme Legalmente Loira com debates

Trecho 1: 00:12:50-00:19:35.

Descrição da cena: Elle Woods decide que vai fazer Direito em Harvard. Para isso, ela conta com suas amigas da fraternidade, pais e professores para obter notas altíssimas e ser aceita em Harvard. Assim que ela conta para as amigas e os familiares de sua intenção, todos falam que ela não precisa disso, porque quem faz Direito é “chato” ou “não descolado”. Contudo, todos a apoiam nessa jornada. A cena vai passando, ela estuda enquanto suas amigas saem para festas, e, por fim, é mostrada a cena do vídeo de inscrição dela para Harvard. O vídeo é nada convencional, a personagem está de biquíni na piscina contando todas as suas conquistas, os seus projetos sociais e as suas notas. Quando o vídeo termina, a câmera foca no rosto dos professores, e eles argumentam, entre si, sobre ela trazer “uma diversidade” para a faculdade, já que ela não se parece nada com o “tipo” de aluno que vai para Harvard. Dessa maneira, podemos compreender como a diversidade é localizada. Naquele ambiente ela é considerada a diferença, ou o outro, mas na Califórnia os estudantes de Harvard seriam os diferentes.

Após assistir ao trecho, o professor apresenta as seguintes perguntas no quadro:

Perguntas: I) Quais as percepções das pessoas na Califórnia sobre fazer Direito? Qual a percepção dos amigos e familiares?; II) Qual a ironia presente na cena da fita de inscrição de Elle Woods para Harvard e na reação dos professores?; III) O que seria essa “diversidade” que ela traria para Harvard?

Trecho 2: 00:23:45-00:28:50.

Descrição da cena: A personagem coloca uma roupa que, para ela, é a vestimenta de “uma estudante de Direito séria”, mas, quando chega à sala de aula, nota que a professora e seus outros colegas utilizam roupas que não condizem com a imagem que ela pensa que uma advogada respeitada teria; sendo a pessoa com a identidade diferente naquela sala, ela sofre um pré-julgamento de seus colegas e professora.

Após assistir ao trecho, o professor apresenta a seguinte pergunta no quadro:

Pergunta: Como a aparência de Elle Woods tem um significado para ela, mas é lida de outra maneira pela professora e pelos outros alunos?

Trecho 3: 1:19:57-1:20:40.

Descrição da cena: Elle Woods aparece no último dia do tribunal vestida da forma que gosta, conforme sua estética e sua identidade social. A cena começa com as portas do tribunal fechadas, as quais logo se abrem, revelando dos pés à cabeça a personagem na sua cor rosa-choque, com uma roupa exagerada e acessórios chamativos para defender sua cliente.

Após assistir ao trecho, o professor apresenta a seguinte pergunta no quadro:

Pergunta: Analisando toda a trajetória da personagem ao longo do filme, qual a importância de ela aparecer com a sua identidade visual e social no tribunal?

Fonte: Cardoso, 2024.

⁵ O Projeto Didático completo está disponível em Cardoso (2024).

Tendo em vista esta síntese da proposta, de setembro a dezembro de 2023, o curso intitulado “Encontros com o social: fotografia e educação em lentes socioantropológicas” teve como objetivo ensinar jovens do Ensino Médio de uma escola pública sobre análise de imagens e fotografia. Decidimos colocar em prática o planejamento de aula sobre *Legalmente Loira* (2001), informando previamente que os estudantes deveriam assistir ao filme para a aula seguinte. Durante a aula sobre Socioantropologia e análise fílmica, trechos do filme foram assistidos, seguidos de perguntas norteadoras do debate. As alunas debateram sobre as questões apresentadas pelas cenas do filme, fazendo relações com teorias estudadas em sua trajetória escolar, somando-se às questões sobre diversidade, cultura e identidade. Em alguns momentos, de forma mais tímida, elas associavam os conceitos às cenas apresentadas no filme. Assim, avaliamos que elas estavam empregando os recursos aprendidos no curso sobre análise de imagens, a partir da reflexão sobre a composição da cena e os usos das narrativas cinematográficas para contar a história por meio de signos audiovisuais.

Figura 1 – Aula com *Legalmente Loira* (2001)



Fonte: Registro do autor, 2023.

Em verdade, uma obra que tem como uma das cenas de abertura o diálogo a seguir não aparenta ser a obra mais reflexiva da face da terra. Encontramos a personagem principal, Elle Woods, e seu namorado Warner em um restaurante. Elle acredita que vai ser pedida em casamento, mas há uma quebra de expectativas:

Quadro 2 – Cena de diálogo entre Elle e Warner

Início	00:07:45
Warner	Elle, se eu for senador, eu preciso me casar com uma Jackie, não uma Marilyn.
Elle	Você está terminando comigo porque eu sou muito... LOIRA?
Warner	Não, não é isso...
Elle	Então meus PEITOS SÃO MUITO GRANDES?
Fim	00:08:17

Fonte: Legalmente Loira, 2001.

A cena termina, e descobrimos que Warner está se mudando para Nova Iorque, onde irá estudar Direito em Harvard. Elle Woods é uma das melhores alunas de Moda da Universidade da Califórnia, mas agora está determinada a reconquistar seu ex-namorado ingressando na Faculdade de Direito de Harvard. Acompanhamos nas próximas cenas a personagem se dedicando exclusivamente para o LSAT (prova para ingressar nas faculdades de Direito das universidades americanas), conversando com professores para escreverem cartas de recomendação e contando para suas amigas e familiares que irá se mudar caso passe na universidade.

Essa cena é recheada de ironias. Primeiro acompanhamos seus familiares e amigas apoiando-a, mas perguntando por que ela deseja deixar o seu “mundo cor de rosa” para frequentar uma faculdade de “pessoas chatas, feias e sérias”⁶. Depois, encontramos a personagem dentro da sala da diretora do departamento de Moda falando que está interessada em fazer Direito em Harvard, sendo contestada que “Harvard não ficará impressionada por ter atuado em história de *polka dots*”⁷, no que a personagem responde “Uma vez eu tive que ser jurada de um concurso de cuecas para Lambda Kappa Pi⁸, acredite em mim, eu sei fazer qualquer coisa!”. Somente essa sequência fílmica já seria suficiente para produzir uma aula sobre etnocentrismo, alteridade e outras questões socioantropológicas. Mais uma vez, explicitando que essas tramas fúteis sobre o universo feminino podem estar recheadas de discussões sobre a vida social.

⁶ Fala do pai da personagem principal que ocorre na minutagem 00:13:36 do filme.

⁷ No idioma original esse diálogo é mais interessante, pois ressalta o intelecto de Elle Woods, ao passo que a diretora fala “*Harvard won't be impressed that you aced history of polka dots*”.

⁸ Irmandade fictícia da Universidade da Califórnia.

Assim que assistimos essas cenas, as estudantes puderam identificar com propriedade algumas questões fundamentais das noções de etnocentrismo, diferença e identidade. Assim que a personagem principal decide se mudar para a Califórnia seus pais e amigas questionam sua escolha. Analisando o diálogo e as cenas, as alunas problematizaram como as amigas e os pais estavam “julgando Nova York por estereótipos que não precisavam necessariamente representar a verdade” ou que “a diretora do departamento de Moda não vê os saberes adquiridos por Elle como comparáveis ou iguais ao de um estudante de Direito em Harvard”.

Na cena seguinte, os professores do departamento de Direito assistem as fitas de admissão, nas quais os alunos precisam gravar vídeos rápidos se apresentando e justificando por que eles devem ser selecionados para ingressar na universidade. Os espectadores do filme assistem junto de uma mesa de homens brancos e de meia-idade à fita de admissão da personagem principal, que é um pouco inusitada. Assistimos Elle na piscina, de biquíni, com suas amigas se apresentando.

Quadro 2 – Cena da fita de admissão de Elle

Início: 00:13:30
(Na piscina e de biquíni) oh, olá! Eu sou Elle Woods e para a minha fita de admissão eu vou contar para vocês em Harvard o porquê eu vou ser uma grande advogada. (Na sala da irmandade e com uma roupa casual) como presidente da minha irmandade, estou habilitada a comandar a atenção da sala e discutir questões muito importantes. Chegou ao meu conhecimento que o pessoal da manutenção está trocando papel higiênico de primeira linha por um genérico. Todos que se opõem à troca por gentileza digam “sim”. (Deitada em uma boia na piscina) Eu sou capaz de lembrar centenas de detalhes importantes bem rápido. (Amiga passa em outra boia perguntando) Elle, você por acaso sabe o que aconteceu na novela ontem? Sei, sim, mais uma vez a Hope foi em busca da identidade dela. (Andando pelo <i>campus</i> com um vestido rosa-choque) Sabe, eu me sinto à vontade em usar jargões jurídicos no dia a dia (homem assovia) eu protesto! (Nas escadas da piscina) É por isso que deveriam votar em mim, Elle Woods, futura advogada para a turma de 2004.
Fim: 00:15:40

Fonte: Legalmente Loira, 2001.

Surpreendentemente, assistimos a quatro professores defendendo que “ela é a diversidade que estamos buscando, nunca tivemos uma aluna de Moda antes!” contra um professor que está deslegitimando as capacidades intelectuais de Elle. No debate entre eles, os quatro defendem que “Ela tirou 179 no LSAT” e que “a lista de

extracurriculares dela é impressionante”, no que o professor responde “ela esteve num clipe do Ricky Martin”, e outro rebate “ela é engajada em música”, e seguem um debate até que o professor cede e termina a cena falando “Elle Woods... Bem-vinda a Harvard”.

Essa cena, ao escancarar ironias por meio da apresentação da fita de admissão da personagem, coloca em xeque diversos pressupostos do que seria aceitável ou esperado de uma fita de admissão para um cargo tão sério como um estudante de Direito. Contudo, a apresentação da personagem coloca seus saberes distintos e formas inventivas de imaginar sua trajetória pessoal (e social) que acaba instigando as alunas a pensarem sobre qual diversidade ela traria para a universidade.

Debatendo sobre isso, as estudantes do Ensino Médio assinalaram que “a cena do filme se faz irônica porque colocam como a pessoa ‘diferente’ não um LGBTQIAP+ ou um personagem negro, mas uma personagem loira, em comparação com as morenas que seriam as mulheres nascidas em Nova York” e que “apesar de Elle não representar uma diversidade como configuramos na sociedade, em Harvard ela seria vista como diferente ou até esquisita por não ser contida, ser extravagante e muito chamativa”. Este diálogo que as estudantes tiveram sobre a diversidade que a personagem traria para Harvard explicitou como elas conseguem entender a ironia que o filme mobiliza. Afinal, a personagem que os professores atestam como diversa, na verdade, não traz nenhum marcador social da diferença que realmente atesta uma diferença de raça, classe ou gênero. A diferença e diversidade que essa personagem traz é por meio de sua representação identitária, visual e comportamental que destoa das outras personagens que encontramos nos cenários novaiorquinos.

Ao mudar-se para Nova Iorque, a personagem se confronta com uma realidade social cheia de novas regras sociais em relação às quais é uma *outsider*; assim, ela precisa se adequar ao novo estilo de vida. É apresentada ao espectador uma trama em que, através das dificuldades do cotidiano, percebemos questões sobre diferença, diversidade e cultura, que se mobilizam pelas interações sociais vivenciadas pela personagem.

Para Halberstam (2020), as obras cinematográficas voltadas para o público feminino conseguem, por meio do humor e das tramas do cotidiano, debater questões pertinentes à vida das mulheres, como pressão estética, dificuldade de mulheres serem levadas a sério no ambiente de trabalho, rivalidade feminina, sororidade, dificuldades

encontradas em relacionamentos e muitos outros tópicos. Esses filmes direcionados ao público feminino têm a chance de produzir subjetividades mediante a interiorização de signos audiovisuais, que, quando em contato com uma cultura, movimentam as bagagens culturais dos espectadores, permitindo diversas interpretações que agem de forma particular em cada sujeito social por meio de suas experiências sociais (Bodart, 2015).

Ao passo que cada cena era apresentada para as estudantes, seguida pelas perguntas norteadoras, era possível perceber um entrelaço entre suas próprias interpretações com as teorias já aprendidas no curso sobre análise de imagens, seus saberes dispostos no seu repertório sociocultural e com outros conceitos aprendidos nas aulas de literatura, sociologia e artes. Professores que buscam uma didática inventiva para debates sociológicos podem achar profícuo o uso dos filmes nas aulas de Sociologia no Ensino Médio ao passo que as tramas – até as mais fúteis! – narram a vida cotidiana possibilitando uma problematização e gerando debates de cunho social (Napolitano, 2003).

Ao apresentar o primeiro trecho para as alunas elas riram. Ao finalizar a cena e lançar as perguntas norteadoras, foi possível verificar, através dos debates promovidos pelas perguntas norteadoras, que as estudantes foram capazes de identificar conceitos socioantropológicos para problematizar que tipo de diversidade que uma mulher, loira, branca e de classe alta traria para uma universidade. Ao compararem as opiniões dos pais e amigas da personagem principal sobre Nova York e as opiniões dos professores sobre a personagem principal, elas problematizaram e estranharam, com suas próprias palavras, o que seria as questões de diferença e alteridade.

No segundo trecho, assistimos Elle se vestindo como uma “aluna de direito de verdade”. Com uma roupa verde estonteante, óculos, gravata roxa, saia e botas cano alto a personagem acredita que sua comunicação visual será de uma pessoa séria.

Figura 2 – Primeiro dia de aula de Elle Woods



Fonte: Legalmente Loira, 2001.

No entanto, ao entrar em sala de aula a personagem é julgada pelos olhares de seus colegas e professores. Ao relevar que não havia lido os textos do primeiro dia de aula, a professora solicita que ela se retire da aula perguntando para uma outra aula (a atual namorada de seu interesse romântico) se ela merecia ficar na sala apesar de não ter se preparado.

A pergunta norteadora desse trecho promoveu uma conversa sobre julgamentos sociais e aparências que, em muitos casos, são prejudiciais à vida social conforme estigmatiza e destitui a confiança e identidade de uma outra pessoa. Enquanto as estudantes iam conversando, elas também se sentiram confortáveis em contar relatos próprios de julgamentos que haviam sofrido, bullying e preconceitos, atrelando suas próprias vivências aos debates e comparando com a cena apresentada.

No último trecho apresentado, questionar sobre a afirmação da identidade da personagem para as estudantes ergueu uma discussão sobre a importância de afirmar sua identidade e defender aquilo que se acredita ser correto. Assim que Elle entra pela sala da corte vestida totalmente de rosa, assumindo sua identidade, as alunas assinalaram que “essa cena final mostra como ela amadurece e se apresenta da forma como ela acredita que ela deve se comunicar e expressar, sem pensar no que os outros pensam de

suas roupas ou do seu jeito de ser” e que “suas roupas cor de rosa, brilhosas e chamativas não tornam ela menos inteligente”. Suas análises sobre a última cena permitiram que elas expressassem a importância de compreender a vida social como algo múltiplo e sensível, principalmente no que tange às interações interpessoais, julgamentos prévios e noções de identidade e diversidade.

Ao passo que ao longo do filme se acompanha a trajetória de Elle Woods, as estudantes participantes puderam perceber que as pessoas possuem identidades múltiplas e são dotadas de diferentes capacidades sociais que não precisam ser fixadas em normas estabelecidas pelas estruturas sociais dominantes. Elle Woods é uma personagem que instiga pensamentos críticos de identidade e representação quando sua identidade é constantemente quebrada e fragmentada por expectativas sociais projetadas nela. Afinal, em quantas obras cinematográficas são capazes de identificar personagens que fogem às expectativas sociais atreladas às suas identidades com finalidade de servir a narrativa fílmica?

Os debates provocados atestaram que, ao relacionar conceitos socioantropológicos para a análise fílmica, as estudantes problematizaram questões que, anteriormente, poderiam passar despercebidas aos seus olhares. Os risos sobre as cenas também afirmam que a utilização da ironia em uma obra cinematográfica permite uma identificação dos espectadores sobre o que a narrativa pode, de forma implícita ou explícita, despertar nos imaginários dos observadores. Tais cenas problematizadas ocasionam estranhamentos que permitem “viagens da imaginação” (Halberstam, 2020: 11).

Atividades como essa salientam a importância de um ensino e uma aprendizagem engajados com temáticas diversas, apresentando a pluralidade das instâncias da reflexão social. Durante o processo, as estudantes salientaram que “nunca imaginaram que *Legalmente Loira* poderia ser tão profundo”, e uma delas disse: “eu iria conseguir debater por uma hora sobre um filme que antes eu só me divertia assistindo”. Quando utilizamos métodos e recursos que permitem uma reflexão crítica do que consumimos em sociedade, somos convidados a produzir novos imaginários sobre a vida social, observando de modo mais atento como as obras cinematográficas são capazes de passar mensagens que interiorizam costumes sociais (Reyna, 2019).

Por meio da conexão dos saberes apresentados pelas estudantes, é possível conferir, em termos educacionais, como as alunas aprenderam e conectaram seus

saberes novos com os antigos. Segundo Libâneo (2013), é importante um ensino que organiza os saberes de forma metodológica e sistemática, permitindo que os educandos compreendam os saberes aprendidos por meio do entendimento de que as matérias podem ser articuladas para uma melhor análise do conteúdo apresentado.

Essa aula sobre *Legalmente Loira* (2001) explicita a relevância da escolha de um tema significativo que permeia a realidade dos estudantes de Ensino Médio no contexto atual. As experiências docentes revelaram que os filmes de romances de formação, filmes de patricinhas, filmes de adolescentes (e outras variantes a partir das quais esse tipo de obra cinematográfica pode ser caracterizado) foram imprescindíveis na interiorização de comportamentos, costumes e maneiras de se portar em sociedade enquanto pré-adolescentes e adolescentes que buscavam maneiras de compreender as formas de ser e estar no mundo social.

Ironia, estética camp, estupidez e futilidade como potência

Diferentes análises filmicas podem contribuir para a reflexão aqui proposta, tanto do ponto de vista da Antropologia Visual quanto para a produção didática da Educação. São muitas as possibilidades de exploração e análise, se quisermos nos debruçar neste tipo de material. Halberstam (2020), por exemplo, sugere que os filmes de animação da Pixar e da DreamWorks escondem em suas narrativas possibilidades de discurso e discussão sobre futuros utópicos e socialistas. Filmes como *Monstros S.A.*⁹ (2001), *A Fuga das Galinhas*¹⁰ (2000) e *Bee Movie*¹¹ (2007) transmitem “mensagens queer e socialistas, frequentemente armazenadas uma em relação à outra: trabalhe junto, regozije-se na diferença, lute contra a exploração, decifre ideologias, invista na resistência” (Halberstam, 2020: 26).

Em *Monstros S.A.* (2001), a narrativa apresenta que “monstros contratados para assustar crianças descobrem uma afinidade por elas que supera a aliança corporativa com os adultos que dirigem a fábrica de gritos” (Halberstam, 2020: 50). E em *Bee Movie* (2007), assistimos às abelhas lutando contra o sistema, o trabalho sem remuneração e as condições precárias de trabalho às quais elas são submetidas. De maneira semelhante, em *A Fuga das Galinhas* (2000) a narrativa apresenta uma

⁹ *Monsters, inc.*, no título original, em inglês.

¹⁰ *Chicken Run*, no título original, em inglês.

¹¹ *Bee Movie* – *A história de uma abelha*, o título em português.

revolução feminista, impulsionada pela galinha Ginger, que movimenta o galinheiro em prol da libertação e da revolta contra o triste destino de se tornarem tortas de frango da Senhora Tweedy. No fim da trama, as galinhas se unem para fazer o avião funcionar e em um esforço coletivo se salvam da granja. Nas palavras do autor, a narrativa:

Também rejeita a solução individualista proposta por Rocky o galo (dublado por Mel Gibson) para favorecer a lógica do grupo. Quanto ao elemento *queer*, bem, elas são galinhas, e, portanto, pelo menos em *A fuga das galinhas*, a utopia é um campo verde repleto de aves fêmeas com apenas um galo andando por ali de vez em quando. A revolução nesse exemplo é feminista e animada (Halberstam, 2020: 37).

Tal perspectiva em torno da Antropologia Visual, da análise filmica e de reflexões sobre obras cinematográficas mostra uma fissura para pensar alteridade, diversidade, gênero, sexualidade, socialização, cultura e identidade. Entendemos que, igualmente, tais conceitos podem ser observados também nos filmes de adolescentes e nos filmes de patricinhas.

Dentro do gênero de *teenpics*, os filmes de adolescentes, ou romances de formação, há um subgênero que se popularizou a partir de meados dos anos 1980, no qual encontramos um grupo de garotas em situação de conflito, normalmente situadas em um colégio ou uma faculdade. Esse subgênero, conhecido popularmente como filmes de patricinhas, narra histórias de uma mulher, geralmente uma *outsider*, que busca se inserir num novo contexto social. Essa personagem *outsider* é, muitas vezes, o vetor das transformações e dos acontecimentos da trama, sendo, eventualmente, a personagem principal ou se integrando ao núcleo de personagens principais (Oliveira, 2013).

Além disso, essa personagem, que precisa se adaptar ao novo contexto social, passa por uma série de transformações radicais em seu comportamento e sua aparência. Tudo isso para fazer parte desse novo universo. Essas transformações ficaram muito conhecidas como os *makeovers*¹², cenas emblemáticas nesse tipo de trama cinematográfica (Gonçalves, 2018).

Podemos dizer que, desde então, os filmes de patricinhas vêm ganhando notoriedade pelas suas tramas dramáticas sobre a vida de adolescentes, retratando sofrências, agonias e problemas do mundo feminino de forma um pouco exacerbada.

¹² Os *makeovers* são cenas em que uma personagem, geralmente a diferente do grupo, passa por uma transformação em seu visual, e, posteriormente, as suas novas amigas começam a ensinar novas condutas de comportamento.

Em 1995 é lançado *Patricinhas de Beverly Hills*¹³, que segue a mesma premissa: Tai Frasier, uma *outsider*, chega a um novo colégio e precisa se enturmar para fazer novos amigos, adquirindo habilidades sociais condizentes com aquele espaço e aprendendo a ser parte daquele universo (Ingold, 2001). A trama segue as duas patricinhas: Dionne e Cher. Com a chegada de Tai, as duas se veem na missão de transformar essa garota em uma delas; no seu entendimento, elas estariam fazendo uma boa ação, já que, na primeira cena em que elas observam a chegada de Tai, ela aparenta ser uma menina descuidada e com grande potencial para a popularidade.

Em 2004 é lançado *Meninas Malvadas*¹⁴, que apresenta uma narrativa similar, a qual utiliza todas as técnicas para construir a história: uma adolescente chega a um novo contexto escolar, com pessoas que não conhece, e é cooptada pelo grupo das *plastics* (em português, foi traduzido para “poderosas”). Essas meninas populares e ricas transformam a novata, a fim de fazer com que ela seja parte do grupo, e, então, acontece uma série de dramas que se desdobram para o clímax do filme.

Muitos filmes empregam esses tropos narrativos para contar suas histórias, e, até nos filmes que não são focados nessas personagens, suas identidades podem aparecer como vetores da trama cinematográfica situada em colégios e universidades. Portanto, podemos afirmar que as patricinhas são uma identidade estabelecida no imaginário social e, como tal, podem servir para análise social e desdobramento educacional.

A pesquisa sobre filmes de patricinhas possibilita o contato com estudos que problematizam e debatem o uso de ironias nas produções dos filmes de adolescentes. Pode-se dizer que, de modo geral, tais investigações entendem que se trata de um recurso que leva as identidades sociais ao extremo da representação, por meio de recursos estéticos e comportamentos que configuram as práticas exageradas do grupo representado (Azerêdo, 2003; Oliveira, 2013; Sonnet, 2013).

O filme *Legalmente Loira* (2001) usa em muitos momentos elementos *camp* para narrar a trama, seja por meio do exagero das representações das identidades ou do exagero com as roupas cheias de plumas, paetês, peles em cor de rosa e tons em rosa-choque, além das falas que subvertem lógicas do pensamento hegemônico. Segundo Sontag (2020: 352), a estética *camp* é marcada pelo “seu gosto pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero. E o *camp* é esotérico”. Esse gosto pelo inatural do *camp* se

¹³ *Clueless*, no título original, em inglês.

¹⁴ *Mean girls*, no título original, em inglês.

manifesta numa estética plástica, que leva as coisas ao exagero, ao seu máximo. Ao pensar o *camp* como o exagero, a autora revela que “a arte *camp* é, muitas vezes, uma arte decorativa, ressaltando a textura, a superfície sensual e o estilo em detrimento do conteúdo” (Sontag, 2020: 355). O *camp* é dotado de artifício e superficialidade, é um estilo de vida que manifesta “o amor pelo exagerado, pelo *off*, pelas coisas-sendo-o-que-não-são” (Sontag, 2020: 356). Então, o que há de *camp* em *Legalmente Loira* (2001)? Além de seu gosto por exagero, cor de rosa e roupas estonteantes, Schwartz (2024) aponta que os elementos *camp* na trama cinematográfica passam pela mobilização de uma baixa teoria (*Low theory*), na medida em que o fracasso da personagem principal a leva ao sucesso. Suas maneiras inventivas de usar a baixa teoria, os saberes do senso comum, da faculdade de Moda e suas ótimas habilidades em relações interpessoais permitem que a personagem “hackeie” os saberes elitizados da Faculdade de Direito de Harvard.

Essa baixa teoria é apresentada em diversos momentos do filme. Ao ingressar na faculdade de Direito, no primeiro dia de aula Elle esbarra no corredor com Warner, que pergunta “Você veio aqui para me ver?”, no que ela responde “Não, bobinho. Eu estudo aqui”. Surpreendido, ele pergunta “E faz o quê?”, e, para seu choque, Elle responde “Harvard! Direito!”. Mais surpreso ainda, ele responde com um olhar e feições de choque “Entrou em Direito aqui?”, e de forma leve e risonha ela responde “O que é difícil?”. Seguimos para uma das primeiras aulas da aluna em que o professor pergunta “Senhorita Woods, a senhorita prefere um cliente que cometeu uma infração penal ou uma contravenção?”, no que ela responde “Nenhum dos dois. Eu prefiro um inocente”. Com as risadas dos seus colegas em volta, percebemos que seu pensamento se utiliza de diferentes categorias para a reflexão de uma pergunta em que se espera uma resposta dicotômica. Além disso, para a resolução do clímax do filme, Elle está atuando como estagiária de um caso de assassinato que só consegue ser resolvido por suas formas inventivas de usar o senso comum e seu conhecimento sobre moda. Ela descobre que uma das testemunhas está mentindo e, na verdade, é um homem homossexual que critica seus “sapatos da Prada da última moda” e seus saberes sobre cuidados com cabelo quando faz uma das testemunhas confessar o crime ao passo que Elle desmembra suas mentiras, já que seria impossível lavar o cabelo por no mínimo 24 horas após fazer um permanente no cabelo.

Em diversos momentos da trama somos apresentados a uma personagem que destoa da maioria dos personagens de Nova Iorque. Elle é uma mulher segura de sua feminilidade, com uma personalidade excêntrica, extrovertida e buliçosa. Esses traços de personalidade raramente são associados às personagens inteligentes, que, constantemente, são representadas por mulheres morenas, mais contidas, tímidas e que não exploram muito sua sexualidade. Dessa perspectiva analítica, Elle Woods é a candidata perfeita para a representação da loira desqualificada, que somente seria elogiada por sua beleza física e não por suas capacidades intelectuais. Sendo assim, mais uma vez Elle Woods é uma personagem *camp* quando ela não é somente uma representação de uma mulher, mas é uma caricatura dessa identidade social marcada por pré-julgamentos e estereótipos de gênero.

O gênero é uma identidade construída por meio de uma repetição de atos que configuram uma *performance* que reproduz normas de gênero (Butler, 2020), mas, quando essa identidade se torna uma paródia, isso permite uma subversão e contestação dos papéis de gênero e normas sociais imposta ao corpo (Meyer, 1994). Elle Woods, então, nas palavras de Sontag (2020: 357), seria não “uma mulher, e sim uma 'mulher'”. Perceber o *camp* nos objetos e pessoas é entender Ser-como-Interpretar-um-Papel. É a mais extensa aplicação na sensibilidade da metáfora da vida como teatro”. Essa mulher exagerada, com roupas rosa-choque, cabelo loiro e volumoso e com trejeitos estúpidos é uma paródia da representação de uma mulher fútil; a narrativa, portanto, ao contar a história de uma loira intelectual que desafia as normas do poder hegemônico dos saberes estabelecidos pelo elitismo acadêmico, permite brechas para a potência da futilidade e da estupidez para a resolução de problemas concretos e complexos da vida social.

A narrativa de *Legalmente Loira* (2001) subverte as lógicas de representação de gênero e, principalmente, de estereótipos de comportamento feminino, quando coloca uma personagem loira multifacetada e permeada de uma complexa subjetividade e uma identidade que passa por diferentes momentos, montando e desmontando sua identidade ao longo da trama (Hall, 2001), apresentando-a como “puro artifício” (Sontag, 2020: 359). Seu possível fracasso por desavenças com outras personagens pode:

Contrastar com os cenários sombrios de sucesso que dependem de 'tentar e tentar novamente'. Aliás, se sucesso exige tanto esforço, talvez, em longo prazo, fracasso seja mais fácil e ofereça recompensas diferentes (Halberstam, 2020: 7).

Ao encontrar novas rotas e fugas para seus desafios do cotidiano, Elle transforma as percepções e os julgamentos de sua “estupidez” em pontes para novas formas de ser e estar naquele mundo social.

A “estupidez” de Elle Woods também é um elemento crucial para o filme. A partir de suas interações sociais, percebemos como os outros personagens identificam e categorizam Elle em uma identidade social que não seria capaz de grandes feitos intelectuais. Ela, então, é lida socialmente como uma estúpida. A categoria estúpida, segundo Halberstam (2020), é localizada dependendo do sujeito social que está sendo associado à palavra. No caso da personagem principal do filme, sua “estupidez” seria uma potência para a reflexão da diversidade dos saberes e da pluralidade das ideias nas resoluções de conflitos e formas de lidar com a vida. De acordo com o autor,

Para um homem, algumas vezes é considerado parte do charme masculino não saber, para uma mulher, indica falta e uma justificação de certa ordem social que de todas as maneiras privilegia homens. Apesar de tanto punirmos quanto naturalizarmos a estupidez das mulheres, nós não só perdoamos a estupidez dos homens brancos como também, com frequência, não conseguimos reconhecê-la como tal, uma vez que a masculinidade branca é a construção de identidade mais comumente associada à maestria, sabedoria e grandiosas narrativas. Em outras palavras, quando um personagem branco, homem, em filme ou romance é descrito como estúpido ou sem conhecimentos, isso é rapidamente relacionado a seu *appeal* geral de uma forma de vulnerabilidade vencedora (Halberstam, 2020: 60).

Assim, personagens femininas estúpidas são constantemente associadas a uma futilidade e falta de conhecimento e saber, sendo impossibilitadas de representar mulheres inteligentes e determinadas. As personagens determinadas, em sua maioria sem *sex appeal*, vão ajudar o personagem masculino a encontrar sua melhor versão. Portanto, “os homens ignorantes em filmes geralmente precisam que uma mulher determinada e inteligente caminhe puxando-o com ela, educando e socializando-o, e isso disfarça a iniquidade de gênero que estrutura o relacionamento deles” (Halberstam, 2020: 63).

No primeiro dia da universidade, acompanhamos Elle chegando em um carro e um caminhão de mudanças. Ao estacionar, ela sai do carro vestida completamente de rosa, dos pés à cabeça, incluindo acessórios. A câmera volta-se aos alunos vestidos em tons sóbrios comentando com cochichos a chegada da aluna diferente. Chegando à bancada de informações, Elle recebe uma lista de livros com o horário das aulas, e acontece o seguinte diálogo:

Quadro 4 – Cena de diálogo na banca de informações

Início	00:18:00
Elle	Está faltando meu calendário de eventos.
Aluno na banca de informações	Seu o quê?
Elle	Eventos sociais, sabe? Festas, bailes, viagens da turma.
Aluno	(Suspira com desprezo) Hum.
Fim	00:18:40

Fonte: Legalmente Loira, 2001.

A cena corta e estamos agora juntos de Elle numa atividade de apresentação dos calouros. Enquanto um dos alunos conta sobre seus trabalhos voluntários pelo mundo, mestrado em Literatura Russa e PhD em Bioquímica, outra colega tem PhD em estudos da mulher em Berkley e é uma militante lésbica, e outro aluno se gaba pelo QI de 187. Quando chega sua vez, Elle se apresenta como uma geminiana, vegetariana, bacharela em Propaganda da Moda, presidenta da irmandade Delta Nu e rainha das ex-alunas no ano anterior, além de ter dado conselhos de moda para Cameron Diaz. A cena muda de foco quando a câmera sai do rosto de Elle e assistimos a seus colegas com olhares confusos e atordoados pela descrição não convencional para uma roda de apresentação universitária.

Apesar de Elle ser lida socialmente como estúpida ou fútil, o espectador do filme tem outra visão da personagem quando acompanhamos sua rotina particular de estudos e a determinação que apresenta quanto a seus saberes e ao domínio de conhecimentos diversos que não precisam ser diminuídos por seu interesse em beleza e moda. Então, qual a razão de constantemente a personagem ser tratada como uma estúpida ou boba? A resposta está em duas vias: uma socioantropológica e outra revelada na narrativa do filme.

No que diz respeito a uma análise socioantropológica, pode-se pensar que Elle é uma *outsider* e, sendo assim, não é uma pessoa estabelecida nas normas de comportamento, redes de contato e sociabilidade. Sua representação identitária é tudo que as meninas nova-iorquinas desgostam: as loiras californianas. Essas garotas explicitam seu etnocentrismo e seus pré-julgamentos rotulando e diminuindo as

capacidades de Elle ao longo da trama cinematográfica, montando armadilhas para constranger e desqualificar a personagem principal.

Outro motivo é a falta de conhecimento sobre comportamentos femininos de outra localidade, fora da Califórnia. Elle vive algumas situações complicadas, principalmente com Vivian, atual noiva de Warner. Vivian prepara uma série de situações constrangedoras para Elle fracassar; contudo, essas situações são contornadas pela personagem como uma fuga para uma nova configuração da situação. Elle é convidada para uma festa à fantasia na casa de Vivian. Ao chegar à festa, somente Elle está fantasiada. Percebendo que foi enganada por Vivian, ela confronta a anfitriã, que ri de sua fantasia de coelhinha, no que Elle responde “Muito obrigada pelo convite! A festa está ótima. [...] Só que, quando eu estou vestida como uma galinha frígida, eu tento não parecer tão provocante”. Essa constatação deixa Vivian muito desconfortável, mostrando que em uma situação em que Elle deveria sair como a chacota ela consegue contornar a situação, apesar da roupa inapropriada.

Figura 3 – Festa à fantasia



Fonte: Legalmente Loira, 2001.

As interações sociais femininas em diferentes localidades configuram diferentes formas de redes de apoio femininas na trama cinematográfica. Na Califórnia as mulheres, independentemente de suas diferenças, são apresentadas como amigas que se apoiam numa ideia de sororidade. Enquanto, em Nova Iorque, as meninas tendem a se isolar em grupos sociais bem delimitados por seus investimentos em moda, comportamentos e contextos e experiências de socialização primária e secundária

(Bourdieu; Passeron, 2014), principalmente no que tange à narrativa do filme de pessoas de classe alta.

O corpo tem dimensões públicas vulneráveis a julgamentos. Identities e estéticas junto de marcadores sociais da diferença configuram diferentes formas que se expressam nas maneiras do vestimentar que se exhibe no corpo através da visualidade (Cidreira, 2014). Portanto, as relações entre moda, subjetividade e identidade se expressam por meio da aparência:

As relações entre moda, subjetividade, identidade e estilo, os marcadores sociais das diferenças são discursos materializados na linguagem da aparência e na corporalidade das pessoas e, assim, aspectos como gênero, sexualidade, raça/etnia, classe social, acessibilidade e geração, não somente operam como elementos de identificação, mas articulam-se às matrizes produtoras das desigualdades. Assim, numa proposta de análise desses discursos, considerando a moda como um suplemento ao corpo e à materialidade do gênero em suas várias posicionalidades, podemos compreendê-la como espaço de concretização dos marcadores sociais das diferenças (Barreto; Silva, 2015: 45).

Logo, o corpo possui uma dimensão pública invariável, em que estamos todos passíveis a julgamentos sociais:

Apesar de lutarmos por direitos sobre nossos corpos, os próprios corpos pelos quais lutamos não são totalmente apenas nossos. O corpo tem uma dimensão pública invariável; constituído como fenômeno social na esfera pública, meu corpo é e não é meu (Butler, 2004: 21).

A partir da relação espectador-filme, temos uma percepção totalizante da vida de Elle Woods, diferente do que ocorre com os outros personagens inseridos na trama, que somente conseguem supor sobre a vida de Elle por meio de pré-julgamentos e estereótipos com base na sua representação identitária. Dessa forma, realizando uma análise fílmica, reflete-se acerca das possibilidades de discussão em sala de aula sobre identidade, diferença, cultura, alteridade e outros conceitos socioantropológicos.

Quando são expostos aos absurdos irônicos dessas obras que movimentam imaginários sociais relativos a identidades e signos de representação social, os estudantes conseguem interpretar essas obras *mainstream* que utilizam esses mecanismos narrativos, fazendo uma análise crítica por meio de teorias socioantropológicas. Portanto, partilhamos da compreensão de que os absurdos irônicos são um recurso audiovisual que leva as identidades, as representações e a própria performatividade do cinema ao máximo da representação através de estéticas caricatas,

camp ou estereotipadas dos personagens, permitindo que sejam de fácil identificação as categorias sociais ali apresentadas.

Considerações finais

A potência do uso de filmes como recurso didático mostrou-se visível nessa experiência de trabalho docente com Sociologia no Ensino Médio. Por meio de conceitos socioantropológicos, a Sociologia Escolar coloca saberes, representações e sentidos em disputa no espaço educativo. Pudemos perceber como as obras fílmicas que permeiam as realidades sociais são úteis para a reflexão quando articuladas aos conceitos socioantropológicos (Napolitano, 2009).

Como campo estratégico que legitima e destitui poderes e saberes, a educação escolarizada pode (e deve) se afirmar enquanto espaço de luta político-cultural. Embora essa não seja uma posição compartilhada entre a totalidade docente, havendo uma posição que se quer generalista, neutra ou acima de qualquer suspeita, cabe afirmar que este trabalho entende o espaço educativo como um espaço de luta por sentidos, constituindo um espaço de luta curricular, política e social.

Este estudo objetivou demonstrar que, quando feitas reflexões e análises críticas mobilizando teorias socioantropológicas, o uso de filmes se apresenta como potente recurso didático em sala de aula. Seja por meio da ironia ou do *camp* em *Legalmente Loira* (2001), foi possível narrar e problematizar uma trama cinematográfica que facilitou a interpretação das teorias por parte dos estudantes do Ensino Médio. Se há uma potência na futilidade, na estupidez e na ironia, certamente ela aparece nas representações absurdas captadas pela Antropologia Visual, a qual pode ser tomada como recurso educacional para a Sociologia Escolar.

Tais reflexões, que promovem análises críticas de obras cinematográficas, permitem um letramento visual que instiga o senso crítico e estético de estudantes da Educação Básica. Promove-se, assim, um alfabetismo sociológico (Parmigiani; Dombrowski, 2000), que provoca as visões de mundo dos estudantes, possibilitando um estranhamento das obras cinematográficas que atravessam seus cotidianos. A partir de uma prática de problematização e análise fílmica, acreditamos que os estudantes puderam estimular suas bagagens culturais (Bodart, 2015). Na medida em que

analisavam o filme com conceitos socioantropológicos, perceberam que *Legalmente Loira* (2001) é repleto de temas sociais.

Promover nos educandos um letramento visual é um papel fundamental para a vida social contemporânea, dado que o ser humano privilegia a visão como um “órgão sensível do ato de conhecer” (Novaes, 2009: 40). É fundamental entender as imagens e os filmes como objetos passíveis da necessidade de compreensão, impulsionando uma educação que usufrua da Antropologia Visual como uma forte aliada nas suas propostas didáticas. Assim, os sujeitos sociais letrados visualmente tornam-se capazes de criticar sua realidade, incentivando um pensamento que promove reflexões críticas sobre os sistemas que estão sendo representados pelas imagens (Samain, 2012).

Docentes que visam construir projetos didáticos utilizando de recursos audiovisuais devem ter o cuidado nas escolhas dos trechos selecionados avaliando-os como possíveis geradores de debates seguidos por perguntas norteadoras que visam estimular a participação do discente na atividade. Mostrar a potência do uso de filmes em sala de aula também nos apresenta novos horizontes para pensar a inclusão de mídias digitais e tecnologias em sala de aula. Pensar esses recursos e metodologias audiovisuais como pontes para reflexões críticas, movimenta o imaginário do estudante e engaja os docentes em uma pedagogia crítica. Escolher filmes que atravessam o cotidiano dos estudantes, seja pela disseminação desses filmes pelo circuito de distribuição de filmes *mainstream* ou pelos seus próprios interesses em artes, gera um engajamento e curiosidade dos educandos resultando em uma maior participação em sala de aula.

Parece instigante continuar a perguntar acerca da maneira pela qual o planejamento de ensino pode sair fortalecido, não apenas na composição entre as áreas de Didática e Antropologia (dentro da Sociologia Escolar), mas no enfrentamento da luta curricular. Enfrentar o conteudismo, o conservadorismo e o silenciamento das diferenças é uma forma de luta pelas escolhas curriculares. Uma luta pela possibilidade de divergir, diferir e se afirmar. Afinal, que conteúdos podem ser transgressores, propulsores do pensamento, provocadores da ação, criadores de um problema a que o pensamento tenta dar solução? (Uberti, 2018). Se quisermos pensar em uma sociedade democrática, diversa e múltipla, parece-nos imprescindível continuar a perguntar sobre que absurdos, ironias e futilidades podem favorecer a prática docente de modo a potencializar as aprendizagens dos estudantes.

Referências

A FUGA DAS GALINHAS. Direção: Nick Park e Peter Lord. Universal City: DreamWorks Pictures, 2000.

AZERÊDO, Genilda. Emma e as Patricinhas de Beverly Hills: relações irônicas. *Contracampo*, Niterói, n. 8, p. 23-34, jun. 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/contracampo.v0i08.428>. Acesso em: 2 jan. 2025.

BARRETO, Carol; SILVA, Leandro Soares da. Moda: aspectos discursivos da aparência. *Ideação*, Feira de Santana, v. 1, n. 31, p. 39-57, abr. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.13102/ideac.v1i31.1306>. Acesso em: 2 jan. 2025.

BEE MOVIE. Direção: Steve Hickner e Simon Smith. Universal City: DreamWorks Animation, 2007.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis, Vozes, 2002.

BODART, Cristiano das Neves. Fotografia como recurso didático no ensino de sociologia. *Em Tese*, Florianópolis, v. 12, n. 2, p. 81-102, dez. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/1806-5023.2015v12n2p81>. Acesso em: 21 out. 2024.

BODART, Cristiano das Neves. *Usos da fotografia no ensino de sociologia*. Maceió, Café com Sociologia, 2023.

BODART, Cristiano das Neves. *O que aprender para ensinar sociologia*. Maceió, Café com Sociologia, 2024.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. *Os herdeiros: os estudantes e a cultura*. Florianópolis, EDUFSC, 2014.

BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília, DF, MEC, 2018.

BUTLER, Judith. *Undoing gender*. Nova Iorque, Routledge, 2004.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e a subversão da identidade*. 19. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2020.

CARDOSO, Gabriel Cortezi Schefer. Da futilidade à potência em “Legalmente loira”: análise filmica como recurso educacional para o ensino de socioantropologia. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 34., 2024, Belo Horizonte. *Anais* [...]. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2024. Disponível em: <https://anais.rba.abant.org.br/34rba/trabalho?trabalho=60954952>. Acesso em: 2 jan. 2025.

CIDREIRA, Renata Pitombo. *A moda numa perspectiva compreensiva*. Cruz das Almas, EDUFRB, 2014.

CORAZZA, Sandra Mara. Planejamento de ensino como estratégia de política cultural. In: MOREIRA, Antônio Flávio Barbosa (org.). *Currículo: questões atuais*. Campinas, Papirus, 1997. p. 103-143.

CORAZZA, Sandra Mara. *Para uma filosofia do inferno na Educação: Nietzsche, Deleuze e outros malditos afins*. Belo Horizonte, Autêntica, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Resumos dos cursos do Collège de France (1970-1982)*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. 7. ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2008.

GONÇALVES, Bárbara Elmôr. *O makeover em filmes adolescentes e o impacto do padrão de beleza no comportamento*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11422/16594>. Acesso em: 2 jan. 2025.

HALBERSTAM, Jack. *A arte queer do fracasso*. Recife, CEPE, 2020.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 6. ed. Rio de Janeiro, DP&A, 2001.

HEATHERS. Direção: Michael Lehmann. Atlanta: New World Pictures, 1989.

INGOLD, Tim. Evolving skills. In: ROSE, Hilary; ROSE, Steven (org.). *Alas, poor Darwin: arguments against evolutionary psychology*. Londres, Vintage, 2001. p. 274-298.

LEGALMENTE LOIRA. Direção: Robert Luketic. Beverly-Hills: Metro-Goldwyn-Mayer, 2001.

LIBÂNEO, José Carlos. *Didática*. 2. ed. São Paulo, Cortez, 2013.

MENINAS MALVADAS. Direção: Mark Waters. Los Angeles: Paramount Pictures, 2004.

MEYER, Moe. Reclaiming the discourse of Camp. In: MEYER, Moe (org.). *The politics and poetics of camp*. Nova Iorque: Routledge, 1994. p. 1-20.

MONSTROS S.A. Direção: Pete Docter. Los Angeles: Walt Disney Pictures, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. Cinema: experiência cultural e escolar. In: SECRETÁRIA DO ESTADO DE SÃO PAULO (org.). *Caderno de cinema do professor*: dois. São Paulo: FDE, 2009. p. 10-31.

NAPOLITANO, Marcos. Como usar o cinema na sala de aula. São Paulo: Contexto, 2003.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem e ciências sociais: trajetória de uma relação difícil. In: BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana (org.). *Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas, Papirus, 2009. p. 35-59.

OLIVEIRA, Taís de. O que esconde a comédia americana: uma análise semiótica de As patricinhas de Beverly Hills. *Estudos Semióticos*, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 99-110, jul. 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/61251/64193>. Acesso em: 2 jan. 2025.

PARMIGIANI, Jacqueline; DOMBROWSKI, Osmir. O alfabetismo sociológico: uma contribuição para o debate sobre o ensino de sociologia. *Tempo da Ciência*, Toledo, v. 20, n. 40, p. 193-210, jan. 2000. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/tempodaciencia/article/view/10054>. Acesso em: 10 dez. 2024.

PATRICINHAS DE BEVERLY HILLS. Direção: Amy Heckerling. Los Angeles: Paramount Pictures, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo, WMF Martins Fontes, 2012.

REYNA, Carlos. Antropologia e cinema: algumas considerações teóricas metodológicas. *Ambivalências*, São Cristóvão, v. 7, n. 13, p. 10-29, out. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.21665/2318-3888.v7n13p10-29>. Acesso em: 2 jan. 2025.

RIBEIRO, Márcen de Pádua. Teorias críticas e pós-críticas: pelo encontro em detrimento do radicalismo. *Movimento*, Niterói, ano 3, n. 5, p. 284-317, jan. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/mov.v0i5.32619>. Acesso em: 2 jan. 2025.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. In: SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas, UNICAMP, 2012. p. 21-36.

SCHWARTZ, Andi. “Any cosmo girl would've known”: collaboration, feminine knowledge, and Femme theory in Legally Blonde. *Sexualities*, Thousand Oaks, v. 27, n. 8, p. 1430-1444, dez. 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/13634607231160060>. Acesso em: 2 jan. 2025.

SIXTEEN CANDLES. Direção: John Hughes. Universal City: Universal Pictures, 1984.

SONNET, Esther. From Emma to clueless: taste, pleasure and the scene of history. In: CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda (org.). *Adaptations: from text to screen, screen to text*. Nova Iorque, Routledge, 2013. p. 51-62.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação: e outros ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras, 2020.

TADEU, Tomaz. *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. 3. ed. Belo Horizonte, Autêntica, 2023.

UBERTI, Luciane. Experiências didáticas nas licenciaturas. In: UBERTI, Luciane (org.). *Docência e transgressão: potência singular ao planejar*. Porto Alegre, Cirkula, 2018. p. 19-31.

UBERTI, Luciane. Planejamento de ensino como estratégia de política cultural: planejar para lutar. In: UBERTI, Luciane (org.). *Docência e transgressão III: planejar para lutar*. São Carlos, Pedro & João Editores, 2024. p. 20-32.

Fotografar, esquecer e revelar. Sobre práticas analógicas e metodologias surrealistas.

To photograph, forget and develop it. Regarding analogical practices and surrealist methodologies.

Mariana Ribeiro de Oliveira

Universidade Federal do Rio Grande do Sul- UFRGS

Porto Alegre, Brasil

marioliveira29.mr@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-3606-9963>

Recebido em: 16 de fevereiro de 2025

Aceito em: 04 de abril de 2025

Resumo:

O seguinte trabalho inicia a partir do choque na experiência de campo em Buenos Aires, ao ir em busca de uma escritora que há oitenta anos estreou naquela mesma cidade, e não a encontrar. Desde seus livros nas livrarias, as fotografias nos estabelecimentos que frequentava com colegas de vanguarda modernista e poucas pessoas reconheciam seu nome quando perguntadas. Somente os registros no caderno de campo e as fotografias pareciam insuficientes para lidar com essa figura. Apenas através da revelação dos negativos retorno àquele campo com a possibilidade de registros de ausência. Por encarar uma autora surrealista, integro à pesquisa procedimentos e discussões do movimento, como a interação de imagem-texto, os processos de montagem e usos da fotografia. Este artigo evidencia metodologias tensionadas no começo da pesquisa, na qual Buenos Aires é combinada a figura fugidia de María Luisa Bombal. Procedendo a convivência com temporalidades distintas, pela interação da máquina analógica, mas também com essa artista assombrada pelo fantasma do esquecimento.

Palavras-chave: Ausência; Montagem; Surrealismo; *Flâneur*.

Abstract:

The following paper starts from the shock of my field experience in Buenos Aires, when I went in search of a writer who made her debut eighty years ago in that same city and couldn't find her. From her books in bookstores to the photographs in the establishments she frequented with fellow members of the modernist avant-garde, few people recognized her name when asked. Only the records in the field notebook and the photographs seemed insufficient to deal with this figure. Only by developing the negatives did I return to that field with the possibility of recording her absence. As a surrealist author, I integrate procedures and discussions from the movement into my research, such as the interaction between image and text, editing processes and the use of photography. This article highlights methodologies that were stressed at the beginning of the research, in which Buenos Aires is combined with the elusive figure of María Luisa Bombal. It proceeds to coexist with different temporalities, through the interaction of the analog machine, but also with this artist haunted by the ghost of oblivion.

Keywords: Absence; Assembly; Surrealism; *Flâneur*.

Introdução

O seguinte artigo expande o que foi inicialmente desenvolvido no quinto capítulo da monografia de conclusão de curso *Secretos Pequeños y Mágicos: Fragmentos de una vida, um estudo sobre María Luisa Bombal*, pesquisa em que exploro a difusa e distribuída presença desta escritora chilena, que publicou considerável parte de suas obras na Argentina em meio à efervescência vanguardista do modernismo argentino, tornando Buenos Aires o campo inicial. Viajo sabendo pouco sobre María Luisa Bombal, dessa escritora cuja sua carreira estaria limitada à juventude devido ao abandono da escrita em certo ponto de sua carreira. Alguns acontecimentos de sua trajetória, como o casamento com um artista portenho homossexual, a escrita de livros eróticos e o mais falado, uma tentativa de assassinato contra seu amante no centro de Santiago. Sobre suas obras, reconheciam a autora como uma das pioneiras do gênero de realismo mágico latino-americano¹, sendo as novelas mais famosas *La Última Niebla* (2023[1944]) e *La Amortalhada* (2023[1938]), ambas publicadas originalmente em Buenos Aires. Porém, ao viajar, me deparo com a ausência de Bombal, latente em comparação a seus colegas de vanguarda, presenças frequentes nas estantes e fotografias pela cidade.

Por se tratar de uma escritora que identifica sua prosa como surrealista², busquei integrar as metodologias deste movimento. Não restrito à uma vanguarda histórica, mas um movimento artístico mantido até os dias atuais com núcleos, grupos e diversos projetos mobilizados por artistas no mundo todo, que se inspiram pelos projetos difundidos a partir do grupo de artistas franceses da década de 20 como André Breton, Louis Aragon, Robert Desnos, Philippe Soupault e Benjamin Péret, em busca de uma realidade negligenciada pelas conformidades racionais e sociais. Essa aproximação resultou em um material visual, um livreto que combina fotografias e outros objetos encontrados e esquecidos durante o campo na busca de capturar esta presença tão fragmentada de Bombal no início da pesquisa, no qual detalho os processos e resultados ao longo deste artigo.

¹ Um momento chave que reforçou essa imagem de Bombal é através da atribuição do autor Gabriel Garcia Marques de que a autora seria a mãe do realismo mágico latino-americano. (Bombal, 2020).

²Em uma entrevista realizada em 1977 para o *The American Hispanist*, Bombal foi questionada sobre sua técnica narrativa, respondendo que a classificavam como prosa surrealista e poética. (Bombal, 2020).

As combinações entre visual e escrito não são estranhas às literaturas surrealistas, presente desde obras clássicas das principais figuras do movimento na época de vanguarda na França, como André Breton, em *Nadja* (1999[1928]) e Louis Aragon, em *O Camponês de Paris* (1991[1926]), a nomes mais recentes, como a obra dos artistas brasileiros Roberto Piva e Duke Lee, *Paranoia* (2000), exemplos de livros que apresentam imagens combinadas ao texto com práticas de sobreposições e aproximações. Ao longo do artigo, serão integradas outras leituras sobre surrealismo, como a de Walter Benjamin. O autor descreve o movimento a partir do ímpeto de seus integrantes para os quais:

A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam com exatidão automática. (Benjamin, 1985, p.22)

A partir disso, discorro sobre a agregação dos procedimentos surrealistas, como a própria relação do movimento com as imagens e a fotografia. Em companhia de Benjamin, autores como Dawsey (2009) ao pensar em uma “Antropologia Benjaminiana”. Já Rosalind Krauss (1985) e Hans Belting (2004) são empregados nas discussões sobre a relação do uso de imagens com o surrealismo e sobre aos paradoxos temporais comuns à fotografia, respectivamente. Por último, abordo discussões sobre montagem, elemento essencial à prática artística, mas que também vem sendo disposta às práticas e discussões antropológicas.

Esse pilar primordial, quase que definição surrealista, comentado por Benjamin, da automaticidade é oriundo das inspirações a partir das leituras de Freud e dos desenvolvimentos da psicanálise. Os surrealistas realizavam experimentos e estratégias de estímulo ao subconsciente sem as barreiras racionais para alcançar a realidade negligenciada, desde sessões de hipnose, passando pelo uso de substâncias e até mesmo com o desenvolvimento de dinâmicas, como o conhecido *cadavre exquis*³. Dentro desse conjunto, existe o termo *acaso objetivo*, pautado pela eventualidade dos encontros por ocasiões e vivência na cidade. Somente experienciado a partir da experiência atenta à procura dessas imagens a serem perseguidas, a produção do material visual e, posteriormente da própria pesquisa, se dá essencialmente por um acaso ocorrido durante

³“Cadáver Esquisito” é uma técnica que foi relativamente bem alastrada. Se trata de um papel dobrado em várias vezes, no qual todos os participantes escrevem uma palavra ou desenhavam sem saber o que foi feito pelo colega anterior. Depois desdobra-se o papel e se vê o resultado em totalidade.

o campo, mas que só seria vivenciado pelas particularidades da experiência da procura e da etnografia. O esquecimento e a ausência, presenciados em campo e após, não foram meros obstáculos a serem contornados, mas desafios mobilizadores dos caminhos da pesquisa para decisões teóricas não pretendidas inicialmente e que, de certa forma, percorreram os caminhos da película ao digital, além de sua intersecção com o texto, num modelo aproximado aos procedimentos surrealistas, como este porte teórico para pensar instrumentos metodológicos para registros da ausência.

Caminhar

Imagem 1: Páginas do Livreto



Fonte: Acervo Pessoal , 2024.

Imagem 2: Páginas do Livreto



Fonte: Acervo Pessoal, 2024.

Pensar a prática fotográfica vai além do movimento do olho, é anterior a ele e aos movimentos das mãos para o processo de montagem no qual, veremos mais à frente, existe o movimento do caminhar pela cidade. Este espaço de potencialidade imaginativa e investigativa é uma presença recorrente na literatura surrealista, *L'Amour Fou* (2016[1937]) e *Nadja*, de André Breton, *O camponês em Paris*, de Louis Aragon, que são grandes exemplos de romances engatilhados pelos andares, tanto dos autores quanto de seus personagens. O narrador de *L'AmourFou*, relaciona as batidas do coração com o pulsar de suas caminhadas pela capital francesa: “A estátua de Étienne Marcel, posicionada junto a uma das fachadas do Hôtel de Ville, serve sem dúvida para designar no poema, o coração de Paris, que pulsa na caminhada, como vimos, em uníssono com o meu.”⁴ (Breton, 2016: 71, tradução minha). Através do romance *Nadja*, Marcus Rogério Salgado identifica que, para a narrativa, “interessam os lugares tocados pela imaginação e pelo desejo de forma a constituir o próprio texto como lugar.” (Salgado, 2022: 155).

⁴No original, em francês: “La statue d'Étienne Marcel, flanquant une des façades de l'Hôtel de Ville, sert sans doute à designer dans Le poème Le cœur de Paris battant dans La promenade, comme on l'a vu, à l'unisson du mien.”

Existe uma grande bibliografia voltadas às práticas do *flâneur*, em francês: “aquele que vagueia”, figura andarilha em intensa relação com a cidade moderna, que passava por grandes transformações. Responsável por extensas passagens, Walter Benjamin popularizou o *flâneur* ao escrever sobre suas experiências e estímulos:

Aquela embriaguez anamnésica, na qual o flâneur vagueia pela cidade, não se nutre apenas daquilo que lhe passa sensorialmente diante dos olhos, mas apodera-se frequentemente do simples saber, de dados inertes, como de algo experienciado e vivido. Este saber sentido transmite-se de uma pessoa a outra, sobretudo oralmente. Porém, no decorrer do século XIX, ele se depositou também em uma literatura vastíssima. Já antes de Lefeuve, que descreveu Paris “rua por rua, casa por casa”, pintou-se reiteradamente este cenário paisagístico do sonhador ocioso. O estudo destes livros constitui para o flâneur uma segunda existência, já totalmente preparada para o devaneio, e aquilo que ele apreendeu deles ganhava a forma de uma imagem em seu passeio vespertino antes do aperitivo. (Benjamin, 2006, p. 462)

Esse “apaixonado da vida universal” (Baudelaire *apud* Benjamin, 2006: 487) é uma figura paradigmática, incluída no que o antropólogo John C. Dawsey identifica como “círculo hermenêutico” de Walter Benjamin ao discutir uma “Antropologia Benjaminiana”.

Tal figura também é identificada em Buenos Aires, em tempos de modernização excessiva e agitos artísticos urbanos na capital, muitos artistas andarilhos escreviam sobre a cidade, como Jorge Luís Borges, em *Fervor em Buenos Aires*, Norah Lange, em *La calle de la tarde*, e o poema *Milongas*, de Oliveira Girondo. Existem diversos exemplos de artistas portenhos que tratam da cidade e do caminhar em seus escritos ou pinturas, mas estes três foram destacados devido a um vínculo em comum, eram amigos de María Luisa Bombal⁵, que, por sua vez, não era portenha, mas colecionou cidades ao longo de sua vida.

Nascida no ano de 1910 em Viña del Mar, no Chile, aos nove anos, migrou para a França com sua família e retornou para a América em 1931, apenas ao finalizar os estudos na Sorbonne. Em 1933 se estabeleceu em Buenos Aires, cidade a qual rememora carinhosamente, como é possível perceber quando conta sobre o grupo de escritores do qual participava e suas inspirações em comum:

⁵*La Última Niebla* conta com um prefácio escrito por Jorge Luis Borges e uma dedicatória de Bombal para Lange e Girondo.

Nos interessávamos pelas pessoas, entende? O senhor da esquina que estava vivendo uma tragédia, o homem que vinha nos deixar um ramo de flores, a senhora que cantava tangos... Escrevíamos porque gostávamos e nos pagavam bem, pois era uma época próspera nas letras, tanto para os escritores quanto para os editores. Nossa posição era muito natural e não carregávamos o peso do compromisso social. Além disso, éramos muito corretos, exceto quando tínhamos a ideia de dirigir no trânsito das três da manhã (risos) (Bombal, 2023, p. 280, tradução minha).⁶

É essencial ao *flâneur* o interesse pelos cidadãos, neste caso, especificamente, pelos comerciantes que participam e compõem seu cotidiano urbano, como o *Camponês de Paris*, de Louis Aragon, que, em certo momento de suas andanças, observa dois cabelereiros trabalhando e devaneia sobre eles:

Eu gostaria de saber que nostalgias, que cristalizações poéticas, que castelos de areia, que construções de langor e esperança se arquetam na cabeça do aprendiz no momento em que, no início da carreira, ele se destina a ser cabelereiro de mulheres, e começa por cuidar de mãos. (Aragon, tradução de Falleiros; 1991, p. 59)

Retorno ao texto de Salgado sobre *Nadja* para destacar a característica da cidade como uma “caixa de ressonância”, através “da cidade e seus territórios, como a própria obra se inscreveu decisivamente no corpo da cidade, em mais *um duplo jogo de espelhos*, para ficarmos na terminológica bretoniana.” (Salgado, 2022: 155). A partir da noção de “pontos focais”, do arquiteto Norberg-Schulz, Salgado compreende as qualidades particulares dos ambientes de intensificar percepções, no contexto de mapeamento da narrativa de *Nadja*. Muitos desses pontos possuem “resíduos históricos”, isto é, sobreposições combinadas entre a arquitetura e historicidade de certos espaços que causam um “efeito de fantasmagoria, pelo qual projeções (e o fantasma é sempre uma corda em ressonância do desejo) de períodos históricos se atravessam e reverberam”. (Salgado, 2022: 158).

Estes efeitos fantasmagóricos se fizeram presentes ao longo das minhas caminhadas em Buenos Aires. Senti um estranhamento latente ao encontrar tantos lugares os quais Bombal frequentava em conjunto aos amigos de vanguarda e, no entanto, me deparar com sua ausência, enquanto Jorge Luís Borges está presente em

⁶No original, em espanhol: Nos interesaba la gente, ¿comprendes tú? El señor de la esquina que estaba viviendo una tragedia, el hombre que nos venía a dejar un ramo de flores, la señora que cantaba tangos... Escribíamos, porque nos gustaba hacerlo y nos pagaban bien, pues era una época floreciente en las letras, tanto para los editores. La posición nuestra era muy natural y no vivíamos la carga del compromiso social. Además, éramos muy correctos, excepto cuando se ocurría dirigir el tráfico a las tres de la mañana (ríe).

todas as livrarias, seus retratos nas paredes, ou seu busto esculpido em cafeterias. Mesmo presenças mais tímidas, como Norah Lange e Oliveiro Giondo, não demandavam buscas exaustivas para encontrá-los em prateleiras.

Incomodada com esta ausência, principalmente nas estantes, recorria aos livreiros e poucos reconheciam Bombal, mas quando o faziam, percebiam sua ausência, como o caso de um senhor, ao apontar a última vez em que María Luisa Bombal esteve em sua livraria, sendo em um livro de um jornalista-escritor argentino. Posteriormente descobri se tratar de uma coletânea de relações românticas conflituosas entre autores, temática na qual normalmente o nome de Bombal é relacionado devido ao acontecimento que marcou sua trajetória, em 1937, quando disparou três tiros em seu antigo amante, o que a fez deixar a América Latina pela segunda vez. Porém, ao invés da França, desta vez rumou para os Estados Unidos, onde se casou e teve sua única filha e, depois, aos sessenta e um anos, retornou enviuvada ao Chile, onde se manteve até o seu falecimento dez anos mais tarde, em 1980. São discursos múltiplos, o testemunho autobiográfico de Bombal, narrativas biográficas de jornalistas e estudiosos, integrados até o fim da pesquisa como formas de assimilar a presença distribuída de Bombal, nos termos de Alfred Gell (2018), de “pessoa distribuída”, compreensão esta, da multiplicidade do corpo além do estado biológico, mas disperso espaço e temporalmente.

Dessa forma, a cidade de Buenos Aires é um dos diversos pontos paradigmáticos de Bombal e foi escolhido por mim devido ao marco de sua primeira publicação, *La Última Niebla*, em 1934. A combinação do objetivo de procura e da ambivalências temporais experienciadas pela cidade, intensificadas pela experiência etnográfica, agregam a noção de acaso objetivo, como dito anteriormente, importante ao surrealismo, a partir da qual o autor-artista está aberto aos acasos possíveis na cidade porque ele já a conhece. *Nadja* e *O Camponês* inicia com longas cenas de descrição da cidade, com uma ambientação minuciosa para que os leitores experienciem os encontros inesperados e os caminhos a serem trilhados nas inúmeras possibilidades de exploração urbana.

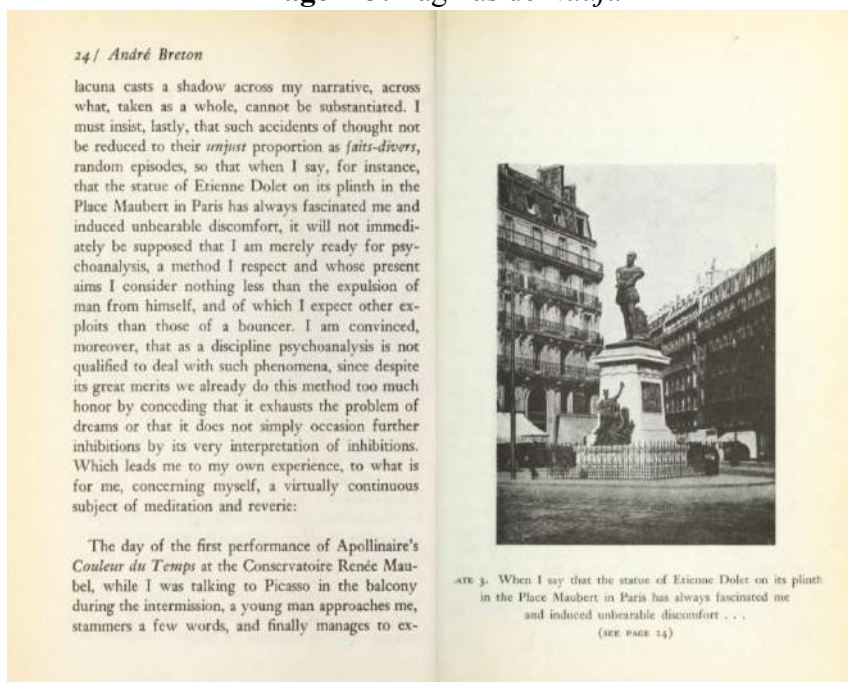
O filósofo francês George Sebbag encontra a noção de acaso objetivo em uma ata transcrita na revista *Littérature*, que trata da “magnetização de durações” ressoadas pela prática colagista, e utilizando o exemplo das imagens ao longo da narrativa de *Nadja*, Sebbag descreve:

O Hôtel des Grands Hommes, a estátua de Étienne Dolet, Paul Éluard, Desnos adormecido, a belíssima e inútil Porte Saint-Denis, o letreiro “Bois-Charbons”, a série em quinze episódios L’Étreinte de lapieuvre (O Abraço do polvo], a livraria L’Humanité etc., essas ilustrações, essas fotografias, na realidade, essas durações intensamente vividas, elaboradas e transcritas apenas por Breton, só esperam a entrada de Nadja em cena. (Sebbag, 2023, p. 408-409)

A relação do surrealismo com a fotografia foi se transformando ao longo dos anos de vanguarda, desde os filmes surrealistas até as imagens que acompanham as leituras de romances, como nas imagens 3 e 4, que saltaram aos olhos de muitos leitores, como Walter Benjamin. Através do ensaio intitulado *O Surrealismo: O último instantâneo da inteligência europeia*, Benjamin discorre sobre a leitura de *Nadja* e a forma singular como a fotografia é integrada à leitura:

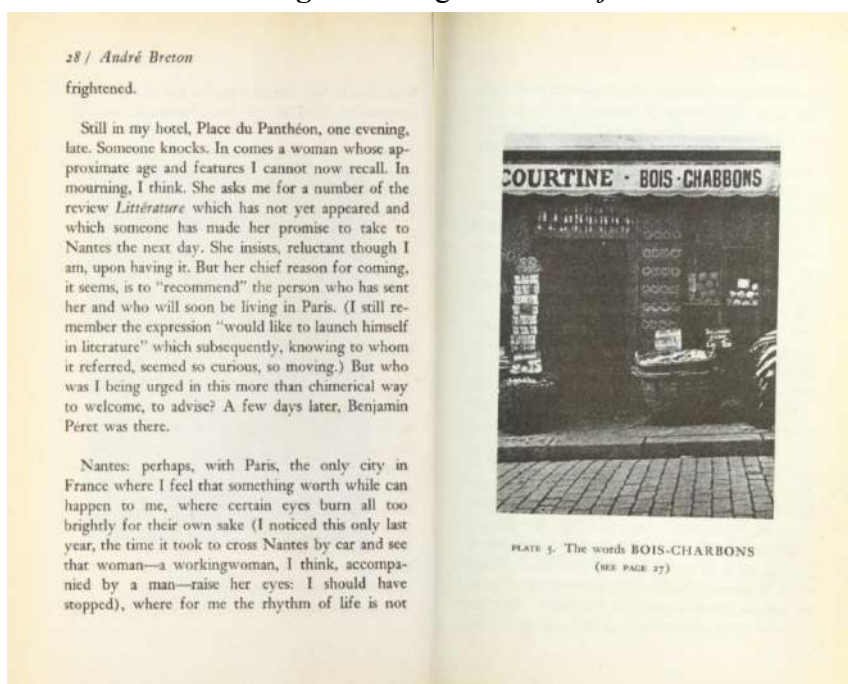
Mas, na descrição do bar no primeiro andar, feita por Breton [...] existe algo que me fez recordar aquele local, tão mal compreendido, no antigo Café Princesa. Era um quarto dos fundos no primeiro andar, com seus casais banhados numa luz azul. Nós os chamávamos “A anatomia”; era o último refúgio do amor. Breton capta de forma singular pela fotografia lugares assim. Ele transforma as ruas, portas, praças da cidade em ilustrações de um romance popular, arranca a essa arquitetura secular suas evidências banais para aplicá-las, com toda sua força primitiva, aos episódios descritos, aos quais correspondem citações textuais, sob as imagens, com números de página como nos velhos romances destinados às camareiras. (Benjamin, 1985, p. 26-27)

Imagem 3: Páginas de *Nadja*



Fonte: Foto extraída de *Nadja*, acervo pessoal, 1999.

Imagem 4: Páginas de *Nadja*



Fonte: Foto extraída de *Nadja*, acervo pessoal, 1999.

Retornando a Dawsey, ao pensar em uma antropologia da experiência através de Walter Benjamin e Vitor Turner, existe uma combinação sensorial que, como colocado pelo antropólogo, colaboram para os processos de (re)significação:

Talvez seja preciso encontrar meios de explorar o que poderíamos chamar de "inconsciente sonoro" das paisagens culturais, ou o equivalente auditivo da noção benjaminiana de "inconsciente óptico" (Benjamin 1985c:189). Nos limites da hermenêutica, em que fios sonoros que tecem círculos hermenêuticos se energizam em meio a curtos-circuitos, imagens carregadas de tensões interrompem, com efeitos de paralisia, processos de recriação de significados. (Dawsey, 2009, p. 352-353)

Esses processos são comuns à pesquisa, que passara pelos caminhos a seguir: desde a companhia das máquinas fotográficas para a viagem, ao retorno de campo para, finalmente, a escrita da monografia.

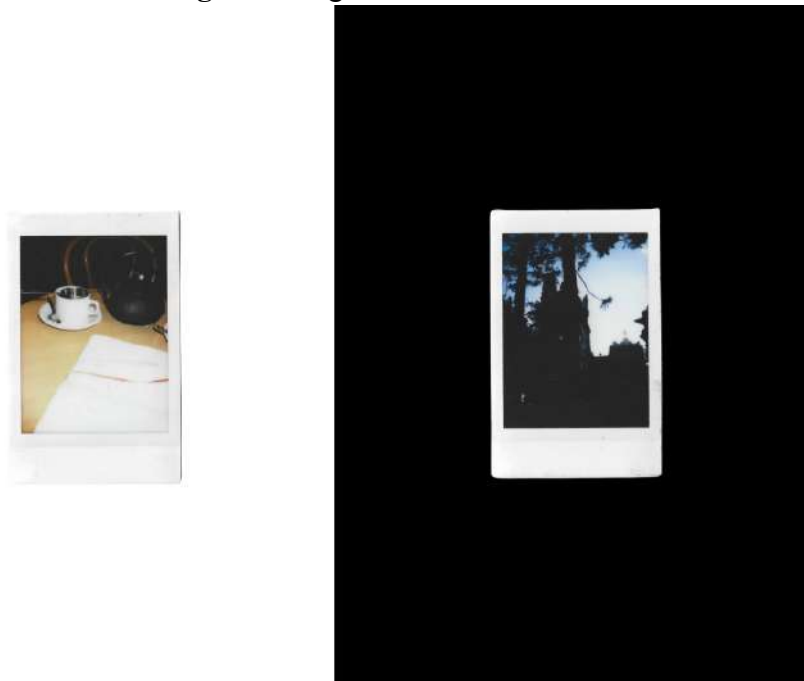
Fotografar

Imagem 5: Páginas do Livreto



Fonte: Acervo Pessoal, 2024.

Imagem 6: Páginas do Livreto



Fonte: Acervo Pessoal, 2024.

Pensando as fotografias a partir da ideia de “apropriação da coisa fotografada”, (Sontag, 2004), minhas fotos são pequenos furtos cometidos ao longo das caminhadas, utilizando quatro câmeras no total: (1) a do celular, que possibilitava um registro rápido e fácil, substituindo, muitas vezes, um “scanner”, quando necessitava registrar algum documento que seria reescrito; (2) A câmera analógica *point and shot*⁷, minha *Yashica MD 135*, uma companheira de campo de alguns anos, e nos damos muito bem, justamente pela facilidade de seu automatismo (sendo ajustáveis somente o ISO e o flash) e minha confiança nos resultados, o que possibilitou uma fotografia que acompanhava o meu caminhar. (3) A câmera digital, menos utilizada do que imaginava, devido ao peso que dificultava os longos dias de campo, já que realizava os percursos em caminhadas, utilizando o transporte público da cidade, porém, permitia, quando podia me dar um tempo na paisagem, ajustar a imagem como gostaria e necessitava da certeza de que tudo que planejava sairia na foto. (4) Uma polaroide do modelo *Instax*, câmera muito comum e divertida, utilizada para registros com o objetivo de compor o diário de campo e, possivelmente, algum projeto de colagem fora da pesquisa. Enquanto as máquinas digitais eram escolhidas pela

⁷*Apontar e disparar*, caracterizando a configuração automática da máquina fotográfica.

necessidade de segurança acerca da qualidade e configuração das fotos ou de uma repetição maior, as analógicas me davam a liberdade do inesperado.

A primeira frustração encontrada em campo, além da própria falta de Bombal, era a possibilidade de documentar essa ausência, estando munida das mais diversas formas de registro e com o desejo de ir além do discurso de um encontro frustrado, posicionando Bombal como vítima de um apagamento, era necessário, então, explorar outros caminhos. Os primeiros passos para as rotas recalculadas enquanto caminhava em Buenos Aires seriam demonstrados pelas fotografias.

Justamente essas ferramentas de registro possibilitaram o paradoxo explicitado por Hans Belting (2004), em *Imagem, Mídia e Corpo*, no qual operam as imagens entre presença e ausência, “enraizado na nossa experiência de relacionar a presença à visibilidade. Os corpos são presentes porque são visíveis (mesmo ao telefone o outro corpo está ausente).” (Belting, 2024: 49). Seguindo as noções de Belting, mesmo através das visibilidades das imagens, possíveis somente através de mídias específicas, ainda existe “a ambivalência da ausência e presença” (Belting, 2024: 50). Não era a resolução do paradoxo que me interessava, mas a existência dele. Uma vez que a ambivalência temporal percebida na cidade impulsionava o jogo de ausência e presença, amplificado com o retorno dessas fotos após a revelação. Pensando conjuntamente aos surrealistas, como uma mídia possível de se agarrar ao “real”, a documentação, Rosalind Krauss em *Photography in the Service of Surrealism* (1985) se debruça sobre o uso da fotografia na época de vanguarda: “O enquadramento anuncia a capacidade da câmera de encontrar e isolar o que poderíamos chamar de produção constante de símbolos eróticos pelo mundo, sua incessante escrita automática. [...] Ou pode estar ali silenciosamente, operando como um espaçamento.”⁸ (Krauss, 1985: 40, tradução minha) Então, a fotografia é adicionada como uma das formas de experienciar este campo para depois retomá-lo nos processos de significação, intensificados pelo espaçamento temporal específico da fotografia analógica.

⁸ No original, em inglês: “The frame announces the camera's ability to find and isolate what we could call the world's constant production of erotic symbols, it's ceaseless automatic writing. [...] Or it can be there silently, operating as spacing.”

Esquecer

Image 5: Páginas do Livreto



Fonte: Acervo Pessoal, 2024.

Imagem 6: Páginas do Livreto



¿cuánto, cuánto tiempo necesitare para que todos
estos reflejos se borren, sean reemplazados
por otros reflejos?

Fonte: Acervo Pessoal, 2024).

Este período de recém-retorno ao campo, procede em uma temática em comum para um ponto central da pesquisa. Um diz a respeito ao manuseio da máquina

analógica, através do qual a espera pela revelação do material fotografado é intrínseca ao seu uso, como já dito anteriormente, da temporalidade distinta em comparação ao de documentações digitais e escritas. Um fato que pode ser atribuído a uma memória fraca com a automaticidade da câmera, raramente me recordo do que foi fotografado, resguardando o encontro quando o laboratório fotográfico retorna o filme revelado e digitalizado. E outro, a temática do esquecimento, que sempre esteve atrelado à figura de Bombal. Em 1961, a autora já era apresentada como uma escritora esquecida, como em uma entrevista realizada em Santiago no veículo *La Nación*, a jornalista Carmen Merino introduz aos seus leitores: “María Luisa Bombal retorna ao Chile após dezenove anos de ausência. Seu nome foi esquecido na literatura chilena, apesar de as edições de *La Amortajada* e *La Última Niebla* terem desaparecido anos atrás das livrarias do país.”⁹ (Bombal, 2023:330, tradução minha). Era tão disseminada a ideia de que Bombal havia abandonado a carreira de escritora, que até mesmo ela reagiu com humor ao relacionar sua carreira com o caso de outro escritor de extrema relevância, mas cuja sua carreira literária foi limitada à juventude: “Me comparam com Rimbaud e me sinto muito lisonjeada, mas me comparam com a parte ruim, porque Rimbaud escreveu e depois *plaa!* Desapareceu.”¹⁰ (Bombal, 2023: 276, tradução minha).

Dessa maneira, existem quatros variáveis de temporalidade, (1) a analógica combinada com (2) o tempo da revelação dos negativos, (3) a distância temporal referente à viagem de Buenos Aires e (4) o tempo da memória. Todas as variáveis apontam a Bombal, porém o tempo e o esquecimento se relacionam além da ideia de artista esquecida. Neste período em que aguardava os negativos foi que consegui acessar as edições da autora traduzidas ao português, como sua obra de estreia: *A Última Névoa*. Nesta leitura encontro novamente a mesma temática, a novela se trata de uma mulher em um casamento infeliz que, ao viver uma noite de amor com um amante desconhecido, não sabe se viveu esse momento em sonho ou acordada e passa grande parte da narrativa o buscando e questionando a experiência. Em certo ponto, expressa a dúvida com a seguinte frase: “Não posso me esquecer. E se esquecer como farei para sobreviver?” (Bombal, 1998: 35-36, tradução minha). Assim, o esquecimento é integrado à pesquisa, não limitado a narrativa de Bombal como uma figura

⁹No original, em espanhol: “María Luisa Bombal ha regresado a Chile después de diecinueve años de ausencia. Su nombre ha sido olvidado de la literatura chilena, a pesar de que las ediciones de *La amortajada* y *La última niebla* han desaparecido hace años de las librerías del país.”

¹⁰No original, em espanhol: “A mí me comparan con Rimbaud y yo me siento halagadísima, pero me comparan en la parte mala (ríe), porque Rimbaud escribió y después ¡plaa! desapareció”.

historicamente apagada, mas como temática em comum desde a sua primeira novela publicada. Foi percebido também que Bombal não havia abdicado da escrita, mas passava por dificuldades de finalizar obras, porém nunca havia deixado de escrever.¹¹

A temporalidade da fotografia analógica integrou o tempo de espera e esquecimento à própria metodologia da pesquisa. Quando as fotografias retornam, reveladas e digitalizadas causam o efeito de que algo havia sido encontrado, a percepção intensificada de ausências e presenças possibilitada pelo reestranhamento do campo pelas fotografias. Porém, ainda existia outro desafio, ao serem colocadas lado a lado, essas fotos poderiam somente parecer imagens da cidade de Buenos Aires. É apenas com outro movimento que é possível impulsionar o motivo da pesquisa, latente em seu início, a procura de Bombal. Posteriormente, na monografia, retorno ao questionamento da protagonista de *La Última*: “O viver depois de esquecer é caracterizado pela resignificação da relação desses fragmentos distribuídos e mantidos nos mais diversos formatos, e transformados nas produções de sentido.” (Oliveira, 2024: 49). Tais transformações, de fragmentos, passam fundamentalmente por processo de mobilização e aproximações através da montagem. Para isso é necessário o “estilhaçamento” de alguns espelhos, enquanto a analogia dos espelhos de Breton é através da duplicidade, Dawsey destaca a fragmentação em Benjamin em diálogo com Victor Turner:

Para Benjamin, porém, trata-se não apenas de uma dispersão dos espelhos, mas, de fato, de um estilhaçamento. Espelhos mágicos se partem. E se desfazem ilusões de refazer o espelho. Em seu lugar, poderíamos dizer, surge uma multiplicidade de fragmentos e estilhaços de espelhos, com efeitos caleidoscópicos, produzindo uma imensa variedade de cambiantes, irrequietas e luminosas imagens. (Dawsey, 2009, p. 359)

Finalmente, após tantos fragmentos encontrados e desmontados, eles são reunidos em um espaço em comum potencializando pelas possibilidades visuais e gráficas.

¹¹Tanto em cartas como entrevistas, Bombal comentava com frequência de obras não finalizadas, em 1975, para a *Revista Qué Pasa*, ela argumenta sobre o “ofício do escritor” não estar relacionado ao ato de publicar, mas sim o de escrever (Bombal, 2023).

Revelar & Montar

O termo “montagem”, de forte uso no cinema, alude ao processo de manuseio dos negativos na ilha de montagem na edição de um filme, em que, a partir da articulação de um material fragmentado, originalmente contínuo, há uma combinação de planos múltiplos que comovem uma narrativa específica. Sobre essas narrativas, em *A montagem cinematográfica como ato criativo*, Mourão, M. D. G (2006) debate as divergências entre continuidade, descontinuidade e como estes podem causar efeitos específicos ao espectador. Tomando como exemplo a produção do cineasta soviético, Serguei Eisenstein, Mourão descreve:

É na maneira como o cinema articula as imagens e os sons e os aproxima que o transforma em discurso. Criam-se novos sentidos, uma nova lógica onde os significados não são transparentes, nascida da associação de fragmentos. Justapõem-se duas realidades: a da vida propriamente dita e a do filme, a do discurso e, ainda dentro do filme, a justaposição de planos determinando novas leituras das imagens. O fragmento é o princípio: cada um tem sua própria significação que, associadas através da montagem, cria novos sentidos [...] O agenciamento dos elementos de maneira discursiva é que encaminhará o espectador a perceber e/ou refletir sobre novos significados. O plano como ruptura obriga o espectador a mudar de referências. (Mourão, 2006, p. 246 – 247).

Eisenstein levava a noção de montagem para além do cinema, como uma prática presente em todas as artes. Em curtas surrealistas, a técnica “original” da montagem era essencialmente aproximada das práticas *colagistas*, de acordo com Sebbag: “As filmagens e sobretudo a edição dos planos e das sequências tornam possível a visualização das durações filmicas [...]. Um filme é o produto da montagem ou da collage de imagens-durações” (Sebbag, 2023: 358).

Existem, também, discussões que consideram a montagem para além da prática artística. Em *Mapa Visual: A (Des)Montagem como Experimentação Antropológica* de Alexsânder Nakaóka, Elias (2020), a partir das noções de montagem do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, no qual foram distribuídas e mobilizadas imagens de natureza dispersas em novecentas pranchas de montagem, método que Elias aplica em sua pesquisa, reunindo as fotografias e produzindo associações dos elementos reunidos durante a pesquisa para os “leitores-exploradores”:

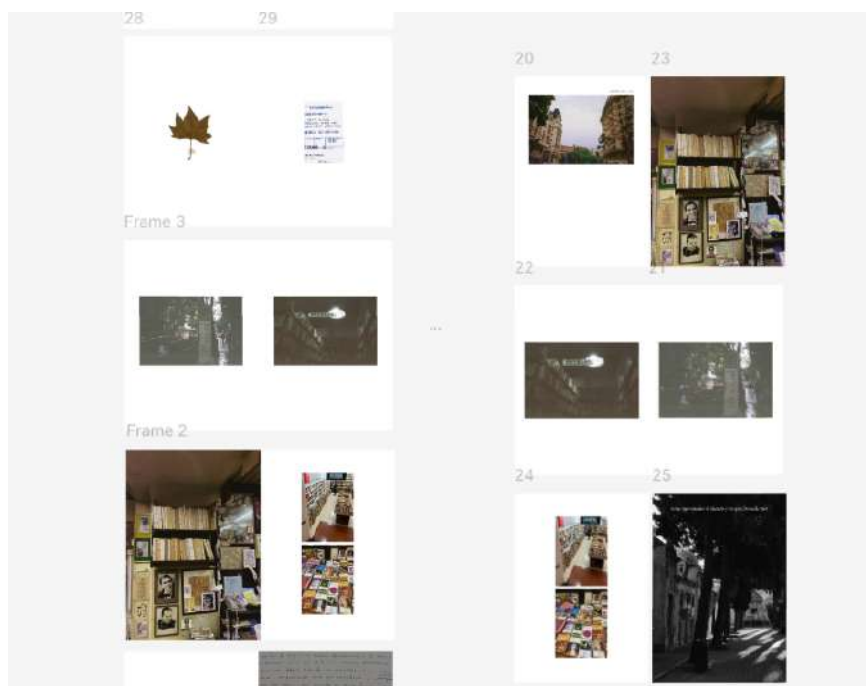
No mapa, as associações são realizadas exclusivamente por meio de elementos visuais, sejam eles propriamente ligados à ontologizada imagem fotográfica (aspectos de iluminação, cor, saturação, contraste, elementos formais, etc.), a partir de componentes gráficos (na tese digital, traços coloridos que ligam uma fotografia à outra), linhas de costura (na tese física, os traços coloridos dão lugar aos fios tecidos com linhas de costura entrelaçadas, que unem tais imagens), dobraduras de origami, colagens e encaixes (tese física). (Elias, 2020, p. 42)

Esse processo excessivamente manual de mobilização de fragmentos cortados e colados de maneiras específicas como move de formas diferentes, aproxima-se do que Breton identifica como “valor da imagem”: “[a] uma luz específica tivesse surgido, a luz da imagem, à qual somos infinitamente sensíveis. O valor da imagem depende da beleza da faísca obtida; é, portanto, uma função da diferença de potencial entre os dois condutores” (Breton, 1972:37). A existência deste segundo condutor é fundamental à noção bretoniana, pois o que estaria em jogo seria a relação entre “condutores” e não necessariamente no significado único e individual, “Não seria o verdadeiro significado de uma obra, não o significado que pensamos dar a ela, mas o significado que ela provavelmente terá em relação ao que a rodeia?”¹² (Breton, *apud* Ottinger, 2003). Ou seja, o interesse nesses objetos não está na procura do significado, mas sim na relação entre eles, evidenciado pelas aproximações e disposições em que são colocados. Assim, a intenção dessas imagens na pesquisa, além das características particulares da experiência de campo em conjunto à da máquina fotográfica, aponta para a produção de sentido que apenas esse movimento de aproximações pode causar.

Especificamente no caso dos materiais do campo em Buenos Aires, organizei-os em pranchas de montagem, reunindo tudo aquilo que era imagético, produzido ou encontrado durante o campo.

¹²No original, em inglês: "Isn't the real significance of a work, not the meaning we think we give it, but the meaning it is likely to take in relation to what surrounds it?"

Imagem 7: Pranchas de Montagem Digital



Fonte: Acervo Pessoal, 2024.

As fotografias, que contabilizaram onze no final, não eram apenas posicionadas em uma ordem específica, mas reeditadas digitalmente e aproximadas com escritos, como as passagens de *La Última Niebla* e, principalmente, do diário de campo, práticas aproximadas pela natureza em comum, tal qual Hervé Guibert desenvolve ao falar sobre a imediaticidade de ambas em *A Imagem Fantasma*:

[as cartas e o diário] são duas escritas de uma mesma textura, de uma mesma imediaticidade fotográfica. Trata-se domais recente vestígio da memória, que quase nem é memória: como algo que ainda parece vibrar na retina, uma impressão, quase um instantâneo. (Guibert, 2023, p. 91).

Inclusive, o próprio título *Imagem Fantasma* provém de um retrato retirado por Guibert de sua mãe, mas que, por decorrências do processo, não pode ser revelado. Assim, a fotografia como objeto material nunca existiu, mas existe a escrita sobre ela, o texto como “desespero da imagem [...] é pior do que uma imagem desfocada ou velada: uma imagem fantasma” (Guibert, 2023: 27). É possível, portanto, explorar e experimentar as aproximações da escrita e da fotografia como complementares e não dependentes uma das outras. O que foi escrito no diário de campo foi transferido a uma folha transparente, enquanto as citações da narradora de Bombal são reescritas, facilitando a visualização de um sem ignorar o outro, pois a existência do texto não se

dá pela explicação das imagens enquanto estas não reforçam a escrita. Buscando manter a experiência do folheio dos livretos, notando as diferenças de páginas e texturas, foi produzido um vídeo como forma de contornar a distância entre arquivos, disponível no *QR-code* abaixo:¹³



Enquadramento

As sobreposições e projeções presentes e notadas pela própria experiência da cidade são transpassadas no papel, evidenciando as fantasmagorias pela montagem que, similar à prática colagista, são formadas de sobreposições temporais. Retomo as discussões levantadas por Krauss, por mais que exista uma substancialidade da escrita, da linguagem ao surrealismo, a fotografia se torna uma possibilidade de meio, devido a sua “privilegiada conexão ao real” (Krauss, 1985: 31). Através de técnicas e processos posteriores de montagem, amplificando as posições de mediação:

As manipulações então disponíveis para fotografar o que temos chamado de duplicação e espaçamento, assim como uma técnica de reduplicação representacional, ou estrutura *enabyme*, parecem documentar essas convulsões. As fotografias não são interpretações da realidade, decodificando-a como na prática de fotomontagem de Heartfield ou Hausmann. Em vez disso, são apresentações dessa própria realidade, conforme configurada, codificada ou escrita.¹⁴(Krauss, 1985, p. 35, tradução minha)

As fotografias esquecidas e retomadas possibilitaram uma nova conexão com o

¹³ Acesso em <https://youtu.be/0E1IcUs4mic>.

¹⁴ No original, em inglês: “The manipulations then available to photograph what we have been calling doubling and spacing as well as a technique of representational reduplication, or structure *en abyme*-appear to document these convulsions. The photographs are not interpretations of reality, decoding it as in the photomontage practice of Heartfield or Hausmann. Instead, they are presentations of that very reality as configured or coded or written.”

campo e, somado disso, as fragmentações, ou “estilhaçamentos” realizadas inicialmente a partir delas são processos que transformaram a pesquisa justamente pela aplicação metodológica e ressoam na escrita, adicionando a essas sobreposições temporais camadas consoantes aos sons dos batimentos, dos pés nas calçadas ao clique da câmera.

Referências

ARAGON, L. *O camponês de Paris*. Tradução de Flávia Falleiros. 1991. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

BELTING, H. Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à iconologia. Tradução de Juliano Cappi. *Ghrebh: Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia*, n. 8, jul. 2006. Disponível em: https://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/Ghrebh/Ghrebh-%208/04_belting.pdf. Acesso em: 23 dez. 2024.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo, 2009.

BOMBAL, M. L. *A Última Névoa*. São Paulo: Difel, 1985.

BOMBAL, M. L. *Obras Completas*. Santiago: Zig Zag, 2023.

BRETON, A. *L'amourfou*. Edição digital. Paris: Gallimard, 2016.

BRETON, A. *Manifestoes of Surrealism*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1972.

BRETON, A. *Nadja*. Tradução de Richard Howard. Londres: Penguin, 1999.

DAWSEY, J. C. Por uma antropologia benjaminiana: repensando paradigmas do teatro dramático. *Mana*, v. 15, n. 2, p. 349–376, out. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/BLcv8K8544KFxfdDRMv3wgg/?lang=pt>. Acesso em: 2 jan. 2025

ELIAS, A. N. Mapa Visual: A (Des)Montagem como experimentação antropológica. *Iuminuras*, Porto Alegre, v. 21, n. 53, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/100036>. Acesso em: 2 jan. 2025.

GELL, A. *Arte e Agência*. São Paulo: Ubu, 2018.

GUIBERT, H. *A Imagem Fantasma*. Lisboa: Bcf Editores, 2023.

KRAUSS, R. Photography in the service of surrealism. In: KRAUSS, Rosalind; LIVINGSTONE, Jane. *L'Amour Fou: Photography & Surrealism*. New York: Abbeville Press, 1985. p. 14-42.

OLIVEIRA, M. R. Secretospequeños y mágicos: fragmentos de uma vida, um estudo sobre María Luisa Bombal. 2024. 58 f. Trabalho de Conclusão de Curso – Curso de Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2024.

OTTINGER, D. The Wall. Disponível em: <https://www.andrebreton.fr/en/work/56600100228260#noteN>. Acesso em: 18 dez. 2024.

PIVA, R. Paranoia. Fotografado e desenhado por Wesley Duke Lee. São Paulo: Instituto Moreira Salles e Jaracandá, 2000.

SONTAG, S. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Ciclo horrorífico do fazer-família: O “mal de família” em *Hereditário* (2018), *Relíquia Macabra* (2020) e *Ninho do Mal* (2022)

*Horrifying cycle of family-making: The “family curse” in *Hereditary* (2018), *Relic* (2020) and *Hatching* (2022)*

Mário Ferreira da Silva

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Porto Alegre, Brasil

dasilvamferreira@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8166-878X>

Recebido em: 18 de fevereiro de 2025

Aceito em: 04 de abril de 2025

Resumo:

Este artigo versa sobre imbricações entre cinema de horror, família e parentesco. Através de uma etnografia filmica, analiso as formas que três filmes de horror: Hereditário (2018), Relíquia Macabra (2020) e Ninho do Mal (2022) imbricam modelos e modos de fazer-família. O cinema de horror é mobilizado, pois se mostra um material potente para entender e refletir sobre essas formas violentas de família. Nessas famílias filmicas existe um horror familiar que gera um ciclo horrorífico de trauma que afeta diversas gerações de parentes. Esse horror gera uma herança, um mal de família inescapável que afeta todo o potencial familiar, o qual consome corpos e vivências em relações de violência física e emocional, dor e trauma. Esse mal de família, por sua vez, produz pessoa, produz corpo, produz família.

Palavras-chave: Cinema. Horror; Família; Trauma; Antropologia Visual.

Abstract:

This article is about the overlap between horror cinema, family and kinship. Through filmic ethnography, I analyze the ways in which three horror films: Hereditary (2018), Relic (2020) and Hatching (2022) overlap models and ways of family-making. Horror cinema is mobilized, as it proves to be powerful material for understanding and reflecting on these violent forms of family. In these filmic families there is a family horror that generates a horrifying cycle of trauma that affects several generations of relatives. This horror generates a legacy, an inescapable family curse that affects the entire family potential, which consumes bodies and experiences in relationships of physical and emotional violence, pain and trauma. This family curse, in turn, produces a person, produces a body, produces a family.

Keywords: Cinema. Horror; Family; Trauma; Visual Anthropology.

Introdução

O cinema de horror e a instituição familiar tem uma relação muito próxima, a qual podemos considerar intrínseca (Williams, 1996: 17). A família tem no horror uma potência de enfrentamentos, ameaças e perpetuações de modos e modelos de fazer e formar família. Seja através de enfrentamentos brutais, traumas sofridos ou de sobrevivências frente a horrores inimagináveis, a família acaba se fortalecendo, os laços familiares acabam sendo ponto focal de muitas películas de horror. A família como instituição é um ponto narrativo importante para o horror - e em muitos casos, um ponto narrativo central -, pois, esse núcleo relacional que muitas vezes pode ser pensado como afeto, carinho e proteção frente aos enfrentamentos do mundo, dentro do universo do horror essa situação pode ser ameaçada.

Essas famílias dentro da narrativa do gênero são postas em prova, ameaçadas, brutalizadas, enfrentam perigos materiais e etéreos, naturais e sobrenaturais, e por mais que diversas vezes a ameaça possa vir de fora, nos casos filmicos que irei aludir neste trabalho - e em muitas outras películas - a ameaça, o horror, a violência vem de dentro (Williams, 2014: 24). A família nesse caso é violência e se perpetua através desse trauma gerado socialmente e fisicamente em seus integrantes. A perpetuação da família - ou em alguns casos, sua dissolução - pode vir dessas relações de afeto e carinho, seu fortalecimento e espessamento, mas podem existir rupturas sistemáticas após os confrontamentos aos quais os personagens são dispostos a enfrentar e sobreviver.

Este artigo¹ versa sobre uma análise de três filmes contemporâneos de horror que tratam a família como central para a narrativa e como nexos para onde a trama decorre. Essas películas são parte de um ciclo temático de filmes que tem cada vez mais tratado desse horror familiar - *family horror* - e do trauma que a unidade familiar impõe e expõe seus membros. Essas obras², *Hereditary* (2018), *Relic* (2020) e *Hatching [Pahanhautoja]* (2022) têm elementos potentes que permitem uma análise e uma visão crítica sobre o fazer familiar, os traumas geracionais e os ciclos de violência, dor e horror aos quais esses integrantes estão e são envoltos. Nesses três filmes, a família é parte essencial do filme, tanto para a narrativa quanto no aspecto da instituição familiar como uma base fílmica em essência. Sem uma articulação sobre e da família em si,

¹ Uma versão anterior deste artigo, intitulada “*Mal de Família*”: perspectivas e articulações entre cinema de horror, família e parentesco, foi apresentada na 34ª Reunião Brasileira de Antropologia. Cf. Silva (2024).

² Seus respectivos títulos em português: *Hereditário*, *Relíquia Macabra* e *Ninho do Mal*.

esses filmes perderiam em potência tanto de forma narrativa quanto em formas de movimentar e exumar o seu horror.

A partir da análise dessas três obras, articulo que esse *ciclo horrorífico* entrecorta as formas de *fazer-família* (Grunvald, 2021) aludindo a uma espécie de “*mal de família*”, uma ideia de que dentro dessa formação de família existe algo que rasteja por dentro dessa estrutura, corrompendo-a e trazendo a violência. Atento-me para o potencial que esses filmes de horror abrem para o debate sobre famílias, os seus traumas que partem das inter-relações e heranças que são passadas através do vínculo familiar - seja ele na forma sanguínea ou na forma relacional - e que as formações familiares são basilares para que esse ciclo de horror seja perpetuado, *ad nauseam*.

Pensar esse ciclo horrorífico familiar a qual esses filmes nos incitam a refletir, vai de acordo com *uma* ideia de família, *uma* visão monolítica de família a qual, segundo Williams (2014: 17, tradução nossa³) é uma versão:

[...] ideologicamente imposta que nega qualquer alternativa ao seu domínio na sociedade humana. Quando indivíduos são forçados a continuar uma instituição que os causou grande infelicidade pessoal, uma instituição na qual eles nasceram dentro e não puderam escapar dela em uma idade vulnerável, podem ocorrer danos patológicos profundos.

A família e esse ciclo de horror é algo que os prende, seja por laços de sangue, alianças ou afetos que não impedem *per se*, mas impelem seus membros a permanecer na instituição e no círculo familiar, por mais que aquilo lhes cause dor, medo e violência. O *horror familiar* (Silva, 2023) aqui se expõe da forma que estar na família, seja por amor e afeto a algum parente ou apenas por uma questão sanguínea-jurídica, se impõe e expõe como algo hermético, onde a saída é avançar sempre para dentro da unidade ao invés de para fora. Ou seja, nesses casos aludidos, não se consegue sair da família, romper os laços, a força familiar sempre opera de forma a que o parentesco seja mais forte, as obrigações e dinâmicas da família sejam mais fortes do que a possibilidade de ruptura.

Nesses casos fílmicos o horror familiar se dá enquanto um fortalecimento dos laços familiares, não um fortalecimento na medida de uma unidade afetiva, mas de laços e correntes dogmáticas e “parentescas” que conformam as pessoas e corpos dentro da

³ Do original: “[...] ideologically imposed version that denies any alternatives to its rule in human society. Whenever individuals are forced into continuing an institution that caused them great personal unhappiness, one in which they were born into and had no escape from at a vulnerable age, then great pathological damage can occur.”

estrutura que os faz sentir terror e medo. O ciclo, assim, se perpetua através de seus membros, formando geração por geração, uma camada insidiosa de horror familiar a essa estrutura. O fazer-família filmico, se coloca como uma causa e consequência do trauma familiar, desse ciclo geracional e horrorífico que forma e reforma o parentesco com base nessas formas violentas de família.

O cinema de horror, pode através de seus mundos brutais, perversos, nefandos e fantásticos, ser um material potente para a análise antropológica. Neste artigo eu mobilizo esse gênero filmico para elaborarmos sobre família e parentesco, sobre as formas as quais esse cinema forma, deforma, reforma, cria e destrói famílias e modelos familiares, formas de se relacionar e formar parentescos dentro desse cinema, na qual a família é parte importante e essencial. As formações familiares as quais são retratadas e exibidas nas películas permitem imbricar diversas formas de fazer-família, nas quais maldições, tecnologias, documentos, sangue, espíritos, casas e cultos podem espessar e diluir (Carsten, 2014) formas de se pensar e praticar família.

Nesses filmes, a família é um nexos narrativo e a violência ocorre para manter o laço ou criar laços familiares. A família se coloca de forma violenta a esses corpos, o horror familiar está presente e nos mobiliza uma análise de como essas formas violentas de parentesco conformam essas famílias. O horror, nesse caso, emana da família, não como uma ameaça exterior, mas como um mal interno que, ao mesmo tempo em que coloca a família em risco, é o ponto que a une. Nas películas a família está presa nesse horror familiar, nesse horror geracional, nesse mal que vem *da/na* família, o qual é sua gênese e o que permite sua formação e reprodução. Essas obras não funcionam como apenas um espelho familiar, mas como potências que as criam, permeiam os laços familiares e insólitos e para os quais a família é parte essencial do filme, tanto para a narrativa quanto no aspecto da instituição familiar como uma base fílmica em essência.

Desde o histórico do cinema de horror com a família e parentesco que escreve Williams (1996, 2014), até o recente “*revival*” do *family horror*, somos agraciados com essa ideia cada vez mais forte em diversos filmes há um “*mal de família*”, algo que está na unidade familiar e é passado frente aos seus membros de forma a conformar os corpos e pessoas a essa estrutura, não permitindo que quebrem ou diluam essas estruturas. Quando o parentesco é ameaçado, o “horror familiar” violenta corpos e provoca maneiras para que essas famílias e esses laços de sangue, vísceras e fluídos sejam restabelecidos entre os membros dessas unidades.

Da mesma forma com que esses corpos são alterados e brutalizados nesse processo, o parentesco se coloca como fundante desse horror, pois essa ideia balizadora do trauma familiar como algo que insidiosamente é passado adiante dentro da estrutura familiar, aqui se coloca como algo que os afeta fisicamente, socialmente e espiritualmente. Esse trauma familiar e geracional, no qual esse mal de família é parte genética e da gênese parental, se mostra nessas obras como algo quase inescapável, a estrutura familiar se constrói como uma estrutura monolítica, tétrica e lúgubre, que absorve e assimila os indivíduos para dentro de si e não os permite pensar em outras alternativas.

Etnografia Fílmica: Habitar o Mundo-Película

Para conseguirmos fazer uma análise fílmica que englobe o fazer antropológico, dispomos da *etnografia fílmica*, que é definida como abordarmos:

O filme como objeto, não só na construção estética, mas, sobretudo, em seu discurso fílmico, se apropriando do seu discurso social e simbólico do objeto/fenômeno representado. Isto é, o fato de ter o mundo refletido no espelho do cinematógrafo, [...] torna-se fundamental para descrições etnográficas, aqui o passo a chamar de etnografias fílmicas (Reyna, 2019: 23).

Assim, o cinema é o nosso campo de pesquisas e observação, tomamos o filme enquanto campo e objeto, suas propriedades estéticas, narrativas, propriedades de criação, representação, produção e reprodução são articuladas na análise antropológica. A análise técnica do filme e a observação etnográfica se fundem nessa etnografia para que consigamos criar uma relação com o filme, com os personagens, articularmos todos os elementos imagéticos e cinemáticos que compõem a obra para assim refletirmos sobre diversos temas, relações, dimensões, afetações e tensões levantadas no cinema. Essa relação com o cinema também é compassada na noção de Isabel Wittmann, de *etnografia do/no cinema* (Wittmann, 2017), no qual os debates são articulados tanto sobre o cinema enquanto *locus*, enquanto meio e enquanto objeto, enquanto campo e espaço.

Por mais que a análise fílmica esteja englobada dentro da etnografia fílmica, existe uma dimensão importante a ressaltar nessa forma de pesquisar o filme, que é pensarmos o filme como um mundo à ser habitado. Proponho expandir o debate sobre a etnografia fílmica para um mundo possível criado pelo celuloide, o qual denomino de *mundo-película* (Silva, 2024). A obra deve ser analisada pelos seus aspectos técnicos e

cinemáticos, ou seja, uma análise do roteiro e narrativa, enquadramentos, iluminação, figurino, planos, montagem, decupagem, uma miríade de aspectos técnicos pertinentes ao fazer-cinema que estão na gênese da obra, mas dentro dessa perspectiva de uma etnografia fílmica, dessa relação de observação e participação desse mundo, outros aspectos estão imbricados nesse fazer antropológico.

Assim, a nossa relação com o filme se dá em uma articulação desses elementos técnicos com o fazer etnográfico, colocando esse mundo fílmico como um mundo a ser habitado enquanto à nossa etnografia. Ao estabelecermos essa relação com o filme, articulando esses elementos técnico-analíticos com essa dimensão de um mundo possível, os personagens se tornam nossos interlocutores e o filme - enquanto narrativa-mundo - se torna onde iremos observar e participar do processo. A obra fílmica se torna o *locus* da pesquisa, o momento de criação desse mundo a qual passamos a coabitar e tratamos os personagens como nossos interlocutores, os quais convivemos e dividimos a tela de forma conjunta, e que acompanhamos tanto pela câmera quanto por uma relação entre o que existe em cena do personagem e o que não está lá, pensando nas possibilidades presentes nessa relação e interação.

A construção desse *mundo-película* se dá pela articulação das dimensões diegéticas e exegéticas da obra, ou seja, tanto os elementos que existem dentro do filme quanto os elementos exteriores à obra - *ex-película* (Silva, 2024) -, que gravitam e orbitam o entorno do filme, são parte da construção dessa realidade. O filme assim, se constrói tanto como cenário quanto uma potência analítica, permitindo a junção desses elementos e dimensões que compõem o fazer da obra, quanto a sua própria criação; tanto elementos que permitem pensar toda uma mitologia do filme quanto elementos presentes na película, uma miríade de possibilidades que são criadas pela câmera, mas que também são possíveis e permitidas em imaginação, fabulações relacionadas ao mundo que estamos assistindo e habitando.

Tanto quanto a obra existe nessas dimensões, o antropólogo que trata o cinema enquanto campo também habita entre dimensões, tornando-se o que Rose Satiko Hikiji denomina de *antropólogo-espectador* (Hikiji, 1998) ao qual tomamos o filme como nosso campo analítico-imaginativo, tecemos uma relação com ele e habitamos essa dupla dimensão entre assistir a obra e nos relacionarmos com ela enquanto espectador, mas também enquanto antropólogo, etnografando o filme e criando uma relação

teórico-analítica com o que está em cena - e também em diálogo com o que está fora dela.

Desta feita, essa relação com o filme é criada e sustentada a partir de diversas exposições, nossa conexão com esse novo mundo se abre no primeiro contato com a exposição da obra, se torna mais potente e cristalizada a cada vez que assistimos, podendo notar detalhes, ações, reações, cenários, e emoções que em uma primeira exposição podem ter passado despercebidos. Essa relação se torna cada vez mais intrínseca com esse mundo a forma que nos tornamos parte dele, assistindo, analisando, trazendo os personagens para o nosso diário de campo, decupando o filme, e relacionando os aspectos técnicos com nosso trabalho socioantropológico, assim espessando e permitindo com essa relação, que o filme se desvele em significados e significantes.

Essa análise se dá nessa forma de relação com o cinema, na qual todos esses elementos estão em articulação e imbricados nessa maneira de etnografar e ter contato com a película e a obra fílmica. É a partir dessa intenção de observar, participar e habitar esse *mundo-película* que essa análise se torna possível, cristalizando e fortalecendo os laços entre as dimensões de antropólogo e espectador as quais Hikiji alude. Dessa forma o cinema e o filme são o *locus* de criação e gênese desses elementos, somos mediados pelo filme, mas tornamos esse mundo real na medida em que nossa etnografia se torna um amálgama das observações, sentimentos e afetações que se dão nesse percurso fílmico. Dentro dessa perspectiva relacional com o cinema, esses diversos aspectos entram em relação e articulação dentro dessa etnografia e análise da obra, assim amarrando os aspectos técnicos com esses sociais, teóricos e antropológicos, permitindo uma nova relação com o filme, a qual possibilita novas formas de ver e pensar o filme.

A partir dessa ideia de *mundo-película*, traço e integro as formas que o cinema - e especificamente o cinema de horror - cria e recria família e parentesco, de quais modos esses mundos horroríficos podem ser usados e habitados para estudarmos os diversos modelos, representações e criações de diversas formas de *fazer-família* e parentes dentro do *horror familiar*. Novamente, reafirmo que essa forma de etnografar o filme analisando tecnicamente enquanto habitamos este *mundo-película*, é uma maneira de podermos utilizar a potência do cinema antropológicamente, dispondo de várias formas e dimensões teórico-analíticas para utilizar essas obras em nossas pesquisas, e

aqui o faço para analisar família e parentesco dentro desse cinema de horror. O cinema também tem um poder social e imagético de criar e cristalizar realidade social, de criar corpo, de criar família. Assim, o cinema se coloca como uma *tecnologia de família*⁴ que tanto forma, cria e altera a realidade e capacidade familiar através de suas obras fílmicas, que proporcionam uma capacidade reflexiva potente para demonstrar o horror familiar em cena e película, em carne, sangue e celuloide.

Dentro dessa proposta a câmera é a nossa mediação entre as dimensões de antropólogo e espectador, é ela que une como uma ponte esses dois mundos, media a experiência e nos permite acessar os nossos *personagens-interlocutores*. A possibilidade de acesso mediado pela câmera nos propicia uma capacidade de adentrarmos na narrativa nessa dupla dimensão, a qual podemos nos colocar tanto como um personagem acompanhando nossos interlocutores na narrativa quanto alguém que apenas assiste a obra e permanece na exegese do filme.

Por mais que a câmera seja a mediadora e possibilitadora dessa passagem entre mundos, podemos trazer um questionamento sobre qual agência que temos dado que a câmera é fixa, ela capta elementos que são expostos na tela, mas deixa outros diversos elementos de fora da cena, os quais podem ser construídos através dessa capacidade imaginativa ou exibidos em uma cena posterior. Todavia, por mais que a câmera guie nosso olhar e direcione nossa experiência, por ser ela a nossa ligação e interação com esse mundo, a coloco como uma capacidade agenciativa de participar do mundo-película, à qual sem ela, não teríamos acesso a obra, aqueles personagens e a narrativa.

Postulo que essa câmera por mais que force nosso olhar, direciona e de certa forma escolha os elementos presentes nela, também permite uma contra-agência, uma contra-imagem, na qual as nossas capacidades de imaginar mundos, nossa *antropologia especulativa* (Saer, 2009[1997]), se mostra como uma potência de analisarmos o que não é mostrado, as imagens e narrativas que existem nessas franjas da imagem entre esse mundo-película e a imaginação. O ato de acompanharmos a câmera com nossos olhos, como nossa entrada desse mundo, é o que denomino de *eu-câmera* (Silva, 2024), pois a câmera é uma extensão e projeção do nosso corpo dentro do *mundo-película*.

⁴ Esta noção advém das pesquisas e debates de Vi Grunvald, professora do Departamento de Antropologia e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Esse eu-câmera, essa capacidade de nos colocar corporalmente no filme através da mediação tecnológica da câmera, é uma possibilidade que se soma nessa etnografia fílmica, de através dessa projeção e mediação tecnológica nos possibilitar um estar lá, uma interação com os personagens, uma forma de acompanhar os elementos da ação e da narrativa junto com eles, acompanhando aqueles personagens dentro desse mundo que conforme assistimos o filme e participamos da história, se torna cada vez mais o nosso mundo também. Ao construirmos essa ponte para esse mundo fílmico e imagético, tornamos possível que esses mundos fílmicos cada vez mais cristalizem e penetrem na realidade social, amplificando sua relação com a nossa realidade e essa troca mundística que fazemos quando etnografamos. O encontro etnográfico (Peirano, 1986) se dá através do filme, mediado pela câmera e no encontro com personagens de celuloide que, do mesmo modo que outra etnografia, o encontro entre esses mundos tem o potencial de gerar um novo entendimento.

Esse sentimento se dá a partir da análise sobre família, mas no cinema e de forma mais específica o cinema de horror, esse encontro pode gerar novos mundos capazes de serem tocados pelo fantástico, possibilidades de análises de família, parentesco, gênero e relações raciais, entrecortadas por elementos horroríficos, nefandos e brutais, mas que possibilitam uma troca, uma mediação e uma invenção de mundos os quais podemos encontrar nessas ficções fantásticas formas de relacionar com o que vemos na realidade social. Retomo que o fantástico aqui é posto de forma a não se dar como uma negação da verdade (Saer, 2009[1997]), mas como algo que potencializa esses mundos e um entendimento antropológico da nossa realidade social, da forma que as possibilidades colocadas, dispostas e exibidas no cinema de horror, permitem estudarmos diversas situações que usam da violência para formar mundos. Através da imagem e dessa *imagem-violência* (Hikiji, 2012) podemos elucubrar sobre relações, marcadores sociais da diferença, diversas formas de ser e estar no mundo, nas quais esses mundos perversos se dão como uma possibilidade analítica latente.

Acessar o mundo do filme nos provém dessa experiência em que os personagens são afetados, mas também nos permite entrecruzar essas vivências fílmicas com as nossas percepções e experiências para assim elaborarmos uma nova realidade, fruto dessa tecnologia, dessas técnicas e mecânicas que o cinema provém dessa interação entre filme e o antropólogo-espectador. Assim como o filme pode ser interpretado pelo espectador e pelo antropólogo-espectador, não podemos negar que ele é uma produção

coletiva e autoral, na qual existe intencionalidade no processo de produção. Esse processo é levado de modo que:

Cada espectador, de acordo com suas memórias e experiências, pode ter uma sensação distinta, uma compreensão diferente. Porém, é preciso considerar que o filme também se posiciona perante o seu público. Isto é, em sua construção, o diretor e a equipe de produção pensam e pesam o tipo de relação que querem estabelecer com o público e como querem contar sua história. Não há uma total indeterminação de sentidos: são fornecidas informações pelo próprio filme, além da própria maneira como a história é filmada – tudo isso influi na maneira de perceber e experienciar os filmes (Triana; Gómez, 2016: 116).

Por fim, etnografar o mundo-película nos abre um potencial imagético e familiar, onde através desses mundos filmicos e do gênero do horror podemos elucidar sobre relações familiares, matérias e fluidos que formam e deformam famílias e o horror familiar. O filme, neste caso, é tanto o objeto de estudo quanto a tecnologia que produz as famílias e a realidade social, o *locus* de estudo e a gênese produtora de família. O horror, no caso, mostra sua potência social enquanto gênero cinematográfico e filmico sobre o qual Tony Williams escreve: “[r]eservo minhas discordâncias para aqueles que negam ativamente o papel do filme de horror como tendo um significado social ativo. No seu melhor, o gênero do horror instiga o espectador a se engajar com a narrativa para ver quais excessos gerados por ele são relevantes” (Williams, 2014: 19, tradução nossa⁵). Assim, evoco o poder social desse gênero filmico para estudarmos família e parentesco e através dele, refletirmos sobre potencialidades e limites, estruturas e rupturas dentro da instituição familiar.

Um Tríptico Filmico sobre o Trauma ou Um Tríptico Traumático

Dentro dessa proposta apresento os três filmes citados: *Hereditário*, *Relíquia Macabra* e *Ninho do Mal*, para posteriormente me deter na análise filmica sobre como a questão familiar é retratada nas obras. Destaco que essa análise não esgota o potencial dos filmes, o reassistir das obras pode permitir a cada inserção nesse mundo uma nova análise, elementos novos sendo descobertos e articulados. Aqui, através das minhas inserções e ingressos nesses três mundos, debato e mobilizo algumas percepções sobre o fazer-família filmico. Qualquer um dos filmes numa análise separada, tem potencial para uma análise profunda e material potente para um artigo, mas aqui conjuro os três,

⁵ Do original: “I reserve my disagreements for those who actively deny the role of the horror film as having an active social meaning. At its best, the horror genre calls on the spectator to engage with the narrative to see whether whatever excesses it generates are relevant”.

imbricados nessa ideia de um tríptico de família, onde esse trauma geracional é passado entre seus membros.

Esses três filmes foram analisados através dessa etnografia fílmica, desse habitar o mundo-película de cada obra. Somada a essa questão ontológica existe também um olhar sensível e teórico-metodológico que é mobilizado nessa análise, do qual uso a análise fílmica, um modo de articular nessa etnografia esses aspectos técnicos da linguagem cinematográfica, imbricando e correlacionando a narrativa fílmica, elementos como a fotografia do filme, o figurino dos personagens, os planos utilizados, movimentos de câmera, todos elementos que tanto constroem uma cena, quanto ajudam a entender os personagens e as relações entre eles.

Pensando nessa capacidade mundística e para facilitar essa ponte entre mundos, irei trazer para cada filme algumas informações técnicas referente ao elenco e produção, uma sinopse detalhada, mas não exaustiva sobre a trama. Também utilizo *frames* que remetem às telas de título dos filmes (Figuras 1, 2 e 3), que usualmente são uma porta⁶ para nossa entrada nesse mundo, tendo nessa tela-título formas de já conhecermos imageticamente o filme, dada sua disposição, detalhes, fonte e toda a construção que o título traz, mobiliza e reserva. Por mais que esse trabalho não aprofunde nessa análise à essa imagem título, existem muitas potencialidades de pensarmos como a formação, formatação e apresentação do título do filme nos convida, nos impele e nos imprime elementos imagéticos, afetivos e emocionais ao aceitarmos passar pela tela-título em direção a esse mundo-película. Os filmes tem o poder de conseguir não só representar o trauma, mas imageticamente representar questões que não poderiam ser ditas. Essas imagens têm um poder de narrar o trauma (Seligmann-Silva, 2008), de mostrar a força e as ações impelidas por esse trauma, e esses três filmes usam dessa potência e desse artifício.

Dessa forma a articulação dessa análise fílmica técnica com a observação e o habitar etnográfico permitem que esses mundos fílmicos sejam analisados nessa tarefa antropológica. Retomo que essa análise se aprofunda no fazer-família, mas diversas outras potencialidades se dispõem nessas películas, estando abertos esses mundos a

⁶ Por mais que usualmente o *card* do título do filme seja mobilizado no começo, em alguns filmes ele é mobilizado no final, como ocorre em *Hereditário*. Da mesma forma, proponho que independente da estilística escolhida e se somos expostos a essa parte temático-imagética do filme no começo ou ao final, ele serve como uma porta/ponte para nos colocar no mundo da obra, quando no início ou para nos aprofundar naquele mundo e na temática quando ao final. Nas duas formas, essa tela fortalece o nosso habitar e nossa ponte para com esse *mundo-película*.

outras interpretações e vivências. Toda vez que revisitamos as películas, temos novas impressões, podemos traçar outras relações, encontrar outros detalhes que permitem e proporcionam debates. Assim, essa análise não tem como exaurir a potencialidade desses filmes para o estudo de família nem o estudo antropológico, mas é uma primeira inserção nesses mundos e um convite para usarmos essas obras de horror como campo e material etnográfico. Essas obras proporcionam uma capacidade reflexiva potente para uma escrita mais densa e extensa, mas as mobilizarei aqui para demonstrar o horror familiar filmico.

Hereditário (2018)

Hereditário é um filme estadunidense de horror, lançado em 2018, escrito e dirigido por Ari Aster, com os atores Toni Collette, Alex Wolff, Milly Shapiro, Ann Dowd e Gabriel Byrne nos papéis principais, e produção de Kevin Frakes, Lars Knudsen e Buddy Patrick.

Figura 1 - Título Hereditário - 02:03:03



Fonte: Hereditary, 2018.

A história do filme se baseia na família Graham, a mãe Annie, o marido Steve e seus dois filhos Peter, o mais velho e Charlie, a caçula. No início eles estão indo para o funeral de sua avó Ellen, a qual Annie reitera que era uma pessoa muito reservada e que

ela estava surpresa de ver muitas pessoas atendendo o funeral. Ela participa de um grupo de apoio a enlutados, onde ela revela que ela e a mãe tinham um relacionamento não muito bom, e que seu irmão Charles havia cometido suicídio e culpava a mãe por “colocar várias pessoas dentro dele”, o que foi categorizado como esquizofrenia. A relação das duas só melhorou depois que Charlie nasceu e a avó fez questão de tomar conta da menina, a criando e a nutrindo mais que Annie. Após o enterro, alguém vandalizou o túmulo de Ellen, mas Steve não divulga a informação para a esposa ou para a família.

Os amigos de Peter lhe convidam para uma festa, mas sua mãe insiste que ele leve Charlie, mesmo ela não querendo ir. Na festa, querendo ficar com seus amigos e com a garota que ele é interessado, Peter deixa a irmã sem cuidado e a inclina a comer um bolo não sabendo que ele contém nozes, o qual ela é alérgica. Com ela sofrendo os efeitos da alergia, o irmão pega o carro e começa a dirigir rapidamente para a casa. Com a falta de ar e a garganta fechando rapidamente, Charlie se desespera e na tentativa de buscar ar fresco, ela abre a janela e coloca o corpo para fora, no momento que um animal aparece na estrada, Peter desvia e a garota bate em um poste, o qual a decapita no instante. Esse mesmo poste tinha esculpido em si um símbolo, o qual estava em um colar que Ellen usava em seu funeral. Em choque do acontecido, Peter vai até em casa, larga o carro e vai dormir, deixando o corpo da irmã no carro que é encontrado por sua mãe pela manhã.

As tensões entre a família pioram, a culpa e o luto os envolvem mais, gerando e expandindo abismos que existiam. Annie e Peter discutem diversas vezes. Existe a culpa da morte de Charlie, mas também a culpa e o medo de anos antes, quando Annie em seu sonambulismo quase matou os filhos. No grupo de enlutamento, uma pessoa se aproxima de Annie - Joan - no pretexto que também havia perdido um filho, as duas se aproximam, Annie cada vez mais conversa e fala da sua família, dos seus traumas. Joan fala que ela foi em uma médium e ela lhe ensinou um ritual para falar com os mortos e ela reproduz o ritual, que para a surpresa e o horror de Annie, funciona. Annie, tenta realizar o ritual na sua casa, com a ajuda de Peter e Steve e após algumas tentativas, Annie é possuída e começa a falar com a voz de Charlie, que está assustada. Peter está apavorado com a situação e Steve joga água em Annie, acabando com o ritual.

Peter começa a ser assombrado por presenças e visões da irmã, Annie tenta buscar Joan, mas não encontra ninguém em casa. Através da câmera, notamos diversos

apetrechos e imagens ritualísticas que Charlie fazia na casa de Joan e no centro de um símbolo, a foto de Peter. Numa das diversas manifestações da casa, Annie vê no livro de desenhos de Charlie, que se mexe sozinho, com imagens assustadoras e ameaçadoras de Peter, e sendo o livro o elemento usado no ritual, ela tenta destruí-lo, jogando na lareira, mas ela começa a pegar foto também e, só salvando o livro, as chamas se apagam. Intrigada com Joan e com o tapete de entrada que era parecido com o que sua mãe fazia, ela revira as caixas de sua mãe, acha um livro sobre ocultismo que fala do demônio Paimon e um álbum de fotos que mostra sua mãe como a líder de um culto a essa entidade, com Joan um de seus membros. No sótão de sua casa, ela acha o corpo decapitado de sua mãe, com diversos símbolos.

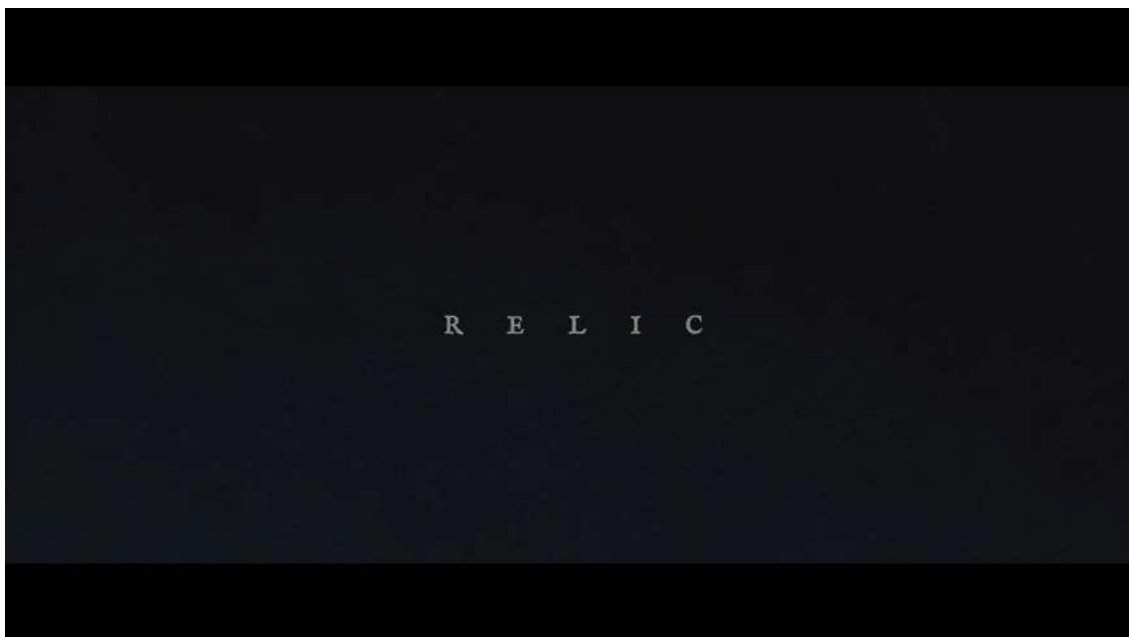
Na escola, Joan aparece e grita tentando expulsar o espírito de Peter do seu corpo para que a entidade o domine, e em uma das aulas ele é dominado por essa força e quebra o nariz na classe. Steve busca o filho e se encontra com Annie em casa, apavorada. Ela mostra o corpo da mãe para o marido que, atônito, pensa que foi ela que vandalizou o túmulo. Annie pede para que ele queime o livro, imaginando que ela irá queimar e se sacrificar pela família, Steve reluta e Annie enfim, joga o livro na lareira, mas ao seu espanto, é Steve que pega fogo. Em choque, Annie é possuída.

Peter acorda no carro e entra na casa escura, bagunçada, e ele nota um dos membros do culto que havia sorrido para Charlie no funeral de sua avó, na casa dele e sorrindo novamente. Annie, possuída, segue Peter pelo teto, até que ela ataca e o persegue pela casa, e ele foge para o sótão. Vendo os cultistas no sótão e sua mãe, possuída, começar a se decapitar com uma corda de piano, Peter, em desespero, se joga do sótão para a sua morte. Um orbe de energia que já havia aparecido algumas vezes para Charlie e para Peter, sobrevoa e entra no corpo dele, que levanta e repete alguns maneirismos de Charlie, enquanto segue o corpo de sua mãe que voa até a casa da árvore. Lá os membros do culto, incluindo diversas pessoas próximas a família Graham, estão cultuando um manequim, com o corpo da avó e mãe de Peter prostrados em reverência e a cabeça de Charlie no manequim, com uma coroa. Joan tira a coroa do manequim, muda a direção dos corpos de reverência para Peter, coloca a coroa na sua cabeça, - o chamando de Charlie - e diz que agora ele é Paimon. O culto o reverencia.

Relíquia Macabra (2020)

Relíquia Macabra é um filme australiano de horror, lançado em 2020, dirigido por Natalie Erika James, co-escrito por Natalie Erika James e Christian White, com as atrizes Emily Mortimer, Robyn Nevin e Bella Heathcote nos papéis principais, e produção de Jake Gyllenhaal, Riva Marker, Anna McLeish e Sarah Shaw.

Figura 2 - Título Relíquia Macabra - 00:03:17



Fonte: Relic, 2020.

A história do filme segue três gerações de uma mesma família, protagonizadas pela avó Edna, a mãe Kay e a filha Sam. Quando a avó Edna, que sofre de demência, desaparece, sua filha e neta, Kay e Sam, viajam para a casa onde ela mora para tentar encontrá-la. A casa está fechada por dentro, com frutas velhas, mofadas, diversos *post-its* com nomes e lembranças espalhadas por diversas partes da casa. Mexendo nas roupas de Edna, Sam acha um mofo preto nas paredes.

As duas participam de grupos de busca atrás da avó, mas não são bem-sucedidas. Enquanto fuma na porta, Sam reencontra o vizinho Jamie, um rapaz que sempre visitava sua avó, mas não tem mais vindo, porque seu pai pediu para que ele não fosse mais lá quando Edna estivesse em casa. Mãe e filha se assustam com diversos barulhos que parecem vir de dentro das paredes e a proliferação do mofo pela casa. Kay

tem pesadelos com o que ocorreu com seu bisavô, que foi abandonado e morreu de inanição numa cabana, os pesadelos são de um corpo putrefato.

No outro dia, Kay acorda e vê que a mãe está em casa, de pés descalços e suja, fazendo café, mas as duas ficam felizes de ter a avó de volta. Kay chama uma médica, que faz todos os tipos de exames, mas Edna está bem física e mentalmente, com exceção de uma mancha no peito, que lembra muito o mofo que está na casa. Sam se aproxima da avó, a qual lhe dá um anel, pois diz que a neta deveria ficar com ele. Kay, fala para sua filha que por causa do incidente e da questão das memórias da mãe, ela pretende colocá-la num asilo, Sam é contra, mas Kay está decidida. Na mesma noite, Kay acha a mãe sonambulando, perto da porta de saída e conversando sozinha. Ela leva a mãe para o seu quarto e a mãe diz que tem medo, que tem algo na casa e que está embaixo da cama, ela pede que Kay olhe. Relutantemente a filha olha e vê alguma coisa respirando embaixo da cama, mas se assusta com um barulho, bate a cabeça na cama, fica irritada com Edna, e vai dormir.

Kay sai para procurar um asilo e vê que as condições do local são péssimas, e começa a repensar sua decisão. Sam e a avó estão se divertindo, dançando, ouvindo músicas que a avó gostava e Sam relata para ela que quer vir morar mais perto dela, para poder cuidá-la, o que a avó protesta, pois, a jovem vir para o interior e se afastar da cidade seria ruim para ela, mas a neta ressalta do desejo de cuidar da avó e conta sobre a ideia da mãe de interná-la. Edna fica chateada e vê que Sam estava com seu anel e a acusa de roubá-la, não lembrando que ela lhe deu o anel e ao retirá-lo machuca Sam. Edna fica mais fria e violenta com as duas, como se elas não fossem quem dizem que são. Sam, assustada, vista o pai de Jamie, Alex, para saber porque o jovem não foi mais lá. Ele conta que numa brincadeira de esconde-esconde, Edna trancou o rapaz numa peça da casa e o deixou lá por horas, esquecendo que tinha o visto e não ouvindo os gritos do rapaz, que o próprio pai ouvia de fora da casa.

Kay encontra sua mãe no jardim da casa, arrancando as fotos de um álbum e as comendo, a filha tenta impedir, mas a mãe lhe morde e tenta enterrar o álbum no jardim, para que ele e as memórias fiquem seguras de coisas que a perseguem. Com medo, ela e a filha choram e se abraçam, Edna dizendo que queria ir para a casa e pedindo que a filha cuide dela. Sam, na casa, começa a explorar e acha uma passagem escondida que dá para uma outra parte da casa, essa já muito tomada pelo mofo e com diversos *post-its* de Edna, inclusive alguns questionando se a filha e neta são elas mesmas. Conforme

Sam anda pelos corredores da casa, o lugar começa a tomar outras proporções com diversos quartos e salas, corredores diferentes. Em uma dessas descobertas, ela encontra na parede um mofo escuro em formato humano, que parece se mover e ela começa a voltar, só que a casa parece se repetir, se tornando um labirinto cíclico. Ela tenta de várias formas achar a saída e começa a gritar e bater nas paredes.

Edna tem uma recaída, não quer comer e olha para a filha com desconfiança, no momento que Kay nota uma urina escura e mofada saindo de sua mãe. Ela a coloca para tomar banho e em Edna, o que era um pequeno pedaço de mofo, agora se mostra como uma pele apodrecida. Enquanto Kay bate na porta tentando entrar ao ver que a mãe parece perdida olhando algo, a água da banheira chega até ao aquecedor, apagando as luzes da casa. Kay consegue entrar, mas sua mãe não está mais lá. Sam avança cada vez mais pela casa, com caminhos que ao virar a cabeça não existem mais, paredes que se fecham a cada olhar, o teto cada vez mais esmaga ao ponto que ela mal consegue se mover. Ela consegue, a partir de um ponto mofado, quebrar a parede.

Kay acha sua mãe, que está tentando arrancar parte do seu rosto já apodrecendo com uma faca, e ela começa a correr atrás de Kay. Mãe e filha se encontram numa parte estranha da casa e começam a fugir juntas, Kay tenta quebrar uma parte mofada enquanto Sam vigia, até que ela vê a avó, agora já apodrecida e contorcida vindo na direção delas. Elas conseguem quebrar parede e saem na sala da casa, com Edna às seguindo e as atacando. Quando Edna está segurando Sam no chão, Kay a ataca com um objeto, mas Sam evita que sua mãe mate a avó. Vendo o corpo já tomado pelo mofo, as duas começam a ir embora, mas Kay olha de volta para sua mãe que agoniza no chão e ela aponta para um *post-it* escrito “eu sou amada?” e sorri.

Quando as duas já estão fora da casa, Kay nota que a casa não está mais apodrecendo e ela volta para sua mãe, fechando Sam do lado de fora e pedindo que ela vá embora e viva a sua vida. Kay pega Edna no colo, a leva até o quarto e ajuda a mãe a retirar cuidadosamente a pele que resta, até que sua nova forma, uma criatura cadavérica e da cor do mofo - igual ao do pesadelo - se mostra. Ela abraça a mãe, enquanto Sam aparece no quarto, tendo decidido ficar na casa. As três deitam na cama, se abraçando, Edna, Kay e Sam, enquanto a avó adormece. No fim, Sam nota um pequeno mofo crescendo nas costas de sua mãe.

Ninho do Mal (2022)

Ninho do Mal - cujo título original é *Pahanhautoja* - é um filme finlandês de horror, lançado em 2022, dirigido por Hanna Bergholm, roteiro de Ilja Rautsi, com os atores Siiri Solalinna, Sophia Heikkilä, Jani Volanen e Reino Nordin nos papéis principais, e produção de Mika Ritalahti, Niko Ritalahti e Nima Yousefi.

Figura 3 - Título *Ninho do Mal* - 00:04:17



Fonte: Hatching, 2022.

A história do filme trata da família da ginasta Tinja, que é composta também por sua mãe⁷, seu pai, e seu irmão Matias. A mãe é uma ex-patinadora, que após sofrer um acidente se tornou uma influencer/blogger. Ela mostra o dia-a-dia da família - uma “família perfeita” -, os treinos da sua filha, o marido e o filho. Quando ela está mostrando a última gravação para a família, um pássaro invade a casa, quebrando vários cristais, quadros e elementos da casa. A mãe, consegue capturá-lo com um pano e quando todos pensam que ela vai soltá-lo, ela quebra o pescoço do animal e pede que Tinja se livre dele. Na saída, ela conhece sua nova vizinha Reetta e sua cadela, Roosa. Sua mãe quer que ela foque seus esforços e atenção na vindoura competição.

⁷ No filme, tanto a mãe quanto o pai não têm nomes.

À noite, Tinja ouve um barulho e sai para caminhar na mata, onde ela acha o pássaro agonizando e o mata com uma pedra. Logo após, ela descobre um ovo no ninho e leva para casa, onde ela começa a cuidar dele, colocando-o primeiramente embaixo do travesseiro, e com o ovo aumentando de tamanho, dentro de um urso. Esse cuidado com o ovo é escondido de sua família. Em uma das voltas do seu treino, ela descobre que sua mãe está tendo um caso com Tero, que estava consertando coisas na casa. As duas conversam e ela pede para Tinja guardar segredo. A garota descobre que Reeta é sua colega de ginástica, e a mãe de Tinja a pressiona para praticar mais e ser melhor que a colega, fazendo com que a menina machuque as mãos tentando. A mãe confessa que está apaixonada por Tero, que é a primeira vez que ama alguém.

Tinja chora, suas lágrimas sendo absorvidas pelo ovo, que choca e nasce uma criatura meio-pássaro, que foge pela janela, mas retorna no outro dia com um machucado, a criatura imitando os movimentos de Tinja e se aproximando dela carinhosamente, que começa a cuidar dela, deixando-a dormir embaixo de sua cama. À noite, os latidos de Roosa incomodam Tinja, que começa a dormir mal e tem pesadelos. Ela acorda, com a criatura - nomeada de Alli - em cima dela com o cadáver do cachorro do lado. Ela se assusta, se enoja e vomita, com Alli se alimentando do vômito. Tinja enterra a cadela no quintal enquanto seu irmão Matias a vigia, e vê todo o processo. Reeta e Tinja se aproximam e se tornam mais amigas, enquanto a garota procura Roosa. Matias é deixado de lado pela mãe, por mais que ele peça ou tente ganhar atenção, a mãe só se volta para Tinja. Enquanto ela penteia o cabelo de Tinja, o garoto traz o cadáver do animal, culpando a irmã. Ele coloca uma máscara e vai até o quarto da irmã para descobrir o que fica embaixo da cama, Alli o ataca e rasga a máscara, com o garoto fugindo gritando. Com os pais, Tinja começa a ter um ataque, que mostra que ela e Alli tem uma ligação psíquica, e a mãe quase descobre Alli. Tinja alimenta Alli com sementes regurgitadas e nota que Alli está criando cabelos como os seus. A criatura se nomeia Alli, que vem de uma música que Tinja e a mãe cantam para o irmão dormir e que ela também canta para a criatura dormir. A criatura, com as roupas de Tinja, fica perto da mãe da garota.

Tinja penteia Alli, igual sua mãe lhe penteia e a enfeita, carinhosamente, dizendo que ela é linda. Na academia, as garotas estavam disputando por um lugar numa competição local e Reeta estava na frente de Tinja, mas sua mãe fica muito irritada e estressada com a situação, incitando uma competição. Enquanto ela dirige para casa,

Tinja tem outro ataque e Alli, agora cada vez mais parecida com Tinja, mas ainda uma forma monstruosa, ataca Reeta. Em casa, Tinja acha o bico da criatura e nota que ela está se tornando parecida com ela. A mãe propõe que elas passem o final de semana na casa de Tero. Tinja conversa com o pai e ele deixa a entender que ele sabe do caso da esposa, mas que está confortável com a vida que vivem.

A mãe e ela vão até a casa de Tero. Ele, um viúvo com um bebê pequeno, Helmi, gosta muito de Tinja, dando a ela o suporte, carinho e incentivo que a mãe não dá. Ela vai levar flores à amiga hospitalizada, vendo os arranhões e que Alli arrancou a mão da menina. Como a outra competidora foi hospitalizada a vaga passa para Tinja. Ao ver Tinja e lembrando de Alli, Reeta entra em pânico e grita. Tinja começa a punir Alli, batendo em si mesma, com Alli a confortando quando ela começa a chorar, mostrando uma relação de carinho entre as duas. Alli está cada vez mais humana, tendo apenas os olhos e algumas partes da boca ainda monstruosos.

Tero nota que Tinja não quer aquela vida, mas faz por causa da mãe. Eles conversam bastante, com ele a estimulando para ser livre e fazer as coisas que ela gosta, eles se relacionam bem. Em uma das horas que Tinja está alimentando Alli, Tero aparece e numa disputa, machuca a mão na porta, mas ele pensa que foi Tinja e ela temendo uma punição, fica espantada quando ele entende a situação, a conforta e fica tudo bem entre os dois, ele não vai contar nada para sua mãe. A mãe começa a paparicar o bebê Helmi, o que deixa Tinja com ciúmes da atenção. Ela sabendo que isso faria Alli sentir a ameaça, quer que Helmi também vá à competição, mas ela fica. Enquanto ela está fazendo seu número, ela se conecta com Alli e vê que ela quer matar a criança, Tinja se solta do aparelho e cai, machucando a mão e fazendo Alli deixar cair o machado. Tero vê Alli e fica confuso, sabendo que Tinja está na competição, mas consegue salvar Helmi. Quando elas voltam, ele termina o relacionamento com a mãe de Tinja e diz que nunca mais quer ver as duas, ressaltando que a garota tem problemas sérios. A mãe culpa Tinja por destruir sua felicidade, seus momentos felizes.

Em casa, querendo se aproximar, a mãe chega para pentear Tinja, mas quem está ali é Alli, e conforme ela começa a pentear com mais força e machucando, ela puxa e arranca um pouco do cabelo, machucando-a. Alli abraça a mãe de Tinja fortemente, enquanto crava as garras nas suas costas. A garota consegue ajudar a mãe, a protegendo de Alli, e a expulsa, que sai gritando e abrindo a mandíbula de uma forma grotesca. Tinja explica o que ocorreu e a família começa a caçar a criatura. A mãe acha a criatura,

elas lutam e a mãe ataca-a na perna, o que também machuca Tinja. A garota começa a explicar que ela a chocou, a sua relação parental com ela, mas a mãe resolve atacar, enquanto Tinja se joga na frente, sendo esfaqueada pela mãe. Tinja cai em cima de Alli e começa a morrer, o sangue escorre dela para a boca de Alli, transformada agora em uma cópia perfeita de Tinja. Ela remove o cadáver de Tinja de cima, olha para a mãe de Tinja, fala “mãe” e elas se olham.

“Mal de Família”, Trauma e Fazer-Família no Horror Familiar

As análises fílmicas dispostas nesse artigo têm em comum um *elemento traumático*, que se dá a partir da continuação geracional do elemento familiar, ou seja, na perpetuação da família e do trauma proveniente da violência com qual ele é arraigado nos seus integrantes. Esse elemento nos casos fílmicos é parte *sine qua non* da formação familiar, em todos esses casos o elemento do trauma e da violência se fazem presentes nos corpos, relações sociais e fazer-família de todos os envolvidos nessas estruturas familiares.

Para essa análise, mobilizo a noção de *fazer-família* (Grunvald, 2021), a qual não pensa a família como algo pronto, construído a priori e monolítico, mas sim a família existe no seu fazer, ou seja, a família é um devir, algo que está sempre em produção e modelação. Ao passo que não levando a família como algo monolítico e uma instituição fechada em significado e forma, analisar a sua criação e dissolução fílmica permite mobilizar a ideia de um *horror familiar*, ou seja, um horror que existe na instituição familiar em si e que também existe na perpetuação de um modelo normativo e violento de família. O horror familiar é algo que existe no devir família, que engloba corpos e vivências através da violência física ou social e os enquadra dentro de um modelo de família, dentro de um formato restritivo de família.

Partindo desse fazer-família em direção ao parentesco, podemos articular a partir do horror, as formas que diversas substâncias formam uma *matéria de parentesco* (Carsten, 2014). Pensando uma miríade de substâncias que podem ser articuladas na formação do parentesco, como sangue, cabelos, casas, as quais fazem parte, mas não se constituem como únicas formas, pois, “[e]ntre a aparentemente etérea e a obviamente física “matéria do parentesco”, também podemos incluir tipos de materiais semelhantes ao papel: fotografias, cartas, certos tipos de documentos, genealogias ou os cartões de

Natal [...]” (Carsten, 2014: 107). O parentesco é formado não só a partir de fluídos, mas por outras formas e o horror possibilitando uma “[...] reflexão sobre as ausências e as memórias de parentesco através de temas como casas, adoção e fantasmas” (Carsten, 2014: 106). Nos casos filmicos aludidos, como a maldição sobrenatural do culto, o mofo, o *doppelgänger*, todos são formas de intrincar o parentesco dentro dessas famílias.

O próprio horror lida com o tema da família de diversas formas. Como um elemento fundamental para o cinema (Williams, 1996, 2014), a relação entre a família e o cinema é fortíssima, é uma temática muito presente e muito forte em obras do gênero, pois:

Os temas familiares não são novos no gênero do horror. Os espaços enclausurados e privados criados pela unidade familiar se tornam o palco perfeito no qual uma miríade de circunstâncias estranhas e assustadoras podem ser imaginadas. Além disso, a família é composta por aqueles capazes de formar, influenciar, moldar e destruir uns aos outros através da sua proximidade. O gênero está cheio de famílias assustadoras e vilões cruéis que amam ou desprezam suas mães e pais (ou ambos!) (Lobos, 2016, tradução nossa⁸).

Outro ponto interessante dos filmes de horror em relação ao parentesco é que essas “famílias disfuncionais”, esse trauma familiar e geracional ao imbricar esse horror familiar, o que está sendo abordado são as “qualidades ambivalentes ou negativas” (Carsten, 2014: 105) do parentesco. Ou seja, ao invés de nos focarmos nos aspectos positivos da família, esse cinema fantástico pode dar vazão a esses aspectos negativos e maliciosos da instituição familiar. Novamente, isso serve não apenas para analisarmos os problemas de um modelo de família, mas para justamente pensarmos em modelos, que se não livres dessas qualidades negativas que estejam mais próximos de outras dinâmicas de relacionamento. Famílias mais próximas de uma *mutualidade do ser* (Sahlins, 2013) ou de uma *família que escolhemos* (Weston, 1997), onde comensalidade e apoio mútuo são basilares na criação de laços de afeto, são formações que se tornam opções mais receptivas a corpos e existências não normativas no fazer-família.

⁸ Do original: “Themes of family are not new to the horror genre. The enclosed, private spaces created by the family unit become the perfect arena in which all manner of strange and frightening circumstances can be imagined. Moreover, the family is also comprised of those who are able to shape, influence, warp, and destroy each other through their closeness. The genre abounds with frightening families and vicious villains who love or loathe their mothers and fathers (or both!)”

Em uma perspectiva de que a temática familiar⁹ é cada vez mais forte no cinema de horror e um tema que tem atraído muito interesse. Novamente a família se coloca como tema central de filmes que tratam desse horror familiar, traumas familiares ou tem a família como nexos. Notavelmente a família é um assunto deveras potente e condutor de uma capacidade estética e relacional para o horror, capaz de criar essa identificação através de seus núcleos e modelos, que o espectador pode se enquadrar tanto nas imagens representadas quanto a partir da tela criar novos modos ou fortalecer modelos engendrados de família. Em uma matéria, o gênero é definido pelas suas:

[...] qualidades únicas de usar o horror para representar histórias sobre trauma como uma disposição genética - o mal, malícia e assombrações espreitam através das linhagens familiares como células cancerígenas. Nesses filmes [...] famílias destroem a si mesmas desenterrando luto, abusos, doenças mentais, péssima parentalidade e uma tensão não tratada enterrada nessas linhagens. Trauma familiar herdado é a nova forma de horror corporal - exceto que ao invés de físico, é emocional. E inevitável (Bradford, 2018, tradução nossa¹⁰).

Assim, podemos pensar a família e o horror familiar não necessariamente como uma disposição genética, pois as formações familiares não se dão apenas pela genética e pelo sangue. Embora o sangue possa ser um balizador e um mediador familiar não se torna o único, mas sim uma disposição familiar que pode ser inerente a essa tecnologia de família, que quando reproduz modelos que carregam o peso desse trauma e que acabam engendrando corpos a uma série de dispositivos normativos, carregam esse horror em sua essência. As famílias, através dessas tensões, da violência e os traumas alinhados aos seus modelos e suas limitações, são potentes para pensarmos e analisarmos esses modelos através desse reflexo violento. Pensar a sua inevitabilidade, é novamente reificarmos modelos que permitem e conjuram formações familiares normativas e restritivas, mas que sufocam outros modelos de família. O trauma pode se fazer presente em outros modelos, principalmente modelos não-sanguíneos, mas as famílias quando formadas por laços de afeto e comensalidade também se tornam uma

⁹ Além da matéria da Vice, cf. Bradford (2018), indico outras matérias das revistas/sites Fangoria, Collider e Screen Rant. Cf: <https://www.fangoria.com/disturbing-family-dynamics>, <https://collider.com/terrifying-horror-movies-that-explore-trauma> e <https://screenrant.com/modern-horror-movies-family-dysfunction-trend-explained>. Essas matérias abordam tanto essas questões sobre os filmes de horror sobre família, quanto referentes ao trauma.

¹⁰ Do Original: “[...] unique qualities of using horror to frame stories about trauma as a genetic disposition—evil, malice and hauntings creep through the family bloodline like cancerous cells. In these films [...] families destroy themselves by unearthing the grief, abuse, mental illness, shitty parenting, and unaddressed tension buried in their lineages. Inherited family trauma is the new form of body horror—except instead of physical, it’s emotional. And unavoidable”.

afronta e uma saída a esse modelo que encarcera o horror e o trauma familiar em seu meio.

Ademais, uma questão que Bradford (2018) mobiliza, ao denotar que esse horror corporal é emocional (trauma) ao invés de físico (mutação), podemos refletir sobre o quanto esses traumas emocionais e que afetam o indivíduo se manifestam no corpo físico, tanto através da violência quanto através de tensões e mutações que esse horror corporal emocional pode causar. O corpo se torna um veículo do trauma emocional, seja como veículo de mudanças e violências sobrenaturais quanto formas naturais de violência. Situo aqui também que as emoções para Michelle Rosaldo são “pensamentos de alguma maneira ‘sentidos’ em rubores, pulsações, movimentos do fígado, mente, coração, estômago, pele. São pensamentos *incorporados*, pensamentos permeados pela percepção de que estou envolvido” (Rosaldo *apud* Rezende; Coelho, 2010: 32, grifo do autor), ou seja, as emoções são situadas no corpo (Rezende; Coelho, 2010: 33). A destruição traumática da pessoa, também mata o corpo, a ligação entre esse horror corporal é tanto física quanto emocional. Embora para Bradford essa questão é vista como genética, aqui afasto dessa questão biologizante e retomo para essa questão social-relacional, na qual as famílias da tela, elas perpetuam não a violência *per se* mas a sua forma de fazer-família, a qual a violência está enraizada na sua produção.

Retomo a questão da herança e da genética, pois esses filmes sobre o trauma familiar estar enraizado e reproduzido na instituição familiar - seja qual for a matéria do parentesco - remetem a essa ideia de que o mal é de família, que o horror e os traumas são inerentes a unidade familiar, algo que é passado, quase como um horror geracional a qual não se pode fugir, a qual os corpos e seus membros estão ligados e destinados ao sofrimento. Esses ciclos que as obras mostram e que se retroalimentam, corroboram com essa ideia de um *mal de família*, a família como violência e que subverte o seu espaço seguro em um *território traumático*. Esse mal de família, pode estar ligado à forma de uma família produzir normatividade, conformidade, uma adequabilidade à nuclearidade e uma subserviência ao genético e sanguíneo através violência aos corpos que não os conformam. O ciclo de violência se repete ao passo que se renova independente das gerações familiares, existe sempre um elemento intrínseco de horror que espreita e que se revela, pérfido e insidioso, dentro da família.

Essa produção de pessoas conformadas em um modelo familiar que lhes causa sofrimento, os quais podemos expandir para diversas formas familiares, que tendem a

imbricar os indivíduos dentro de suas estruturas. Assim, isso se dá tanto na forma espiritual de manutenção, com espíritos e maldições prendendo as pessoas dentro dessa estrutura, quanto como um laço relacional que se propaga e incide sobre essas pessoas não lhes deixando outra opção para um fazer familiar. Essa formação familiar, esse fazer-família traumático, se dispõe e repõe em tela a partir dessas produções sobrenaturais que conformam essa forma monolítica de família.

O fazer-família, ao pensarmos que outros elementos conformam essas famílias e que diversas matérias produzem parentesco, por mais que em alguns casos filmicos existem elementos jurídico-sanguíneos, as famílias são produzidas e moldadas por diversos fatores, por elementos extra-sanguíneos. Em *Hereditário*, a devoção a entidade é o que forma toda a família, ou seja, esse elemento sobrenatural que paira sobre a família que a leva e a reserva aos elementos de seu fazer. Em *Relíquia Macabra*, o mofo é o que une a família, o que determina o cuidado, o afeto, o que remove do aspecto do cuidado o sentido de vigilância e fardo e, instaura uma atitude devocional de cuidado, de abdicação, de comensalidade, ou seja, o mofo é esse elemento que a perpassa a família. Em *Ninho do Mal*, é através de Alli que as frustrações e sensações da Tinja são expostas, é ela que produz e conforma o fazer-família que vem da sua mãe para Tinja e para Alli. A criatura que vem do ovo e no final se torna a nova filha, superando e tomando o local de sua mãe, é que serve como matéria para entendermos e imbricar esse parentesco, o elemento do cuidado e sacrifício de Tinja é o que leva Alli a se tornar sanguineamente parte da família, ou seja, ela se torna um elemento que produz família, e que consegue conformar a produção dos outros a partir disso.

Dentro das três obras, esse ciclo do trauma é algo que não só molda o fazer das famílias, mas também corpos, vivências e existências. Nas três películas questões geracionais, traumas, e violências passam dentro da linhagem familiar alterando a potência e produção dos seus sucessores. Temos diversos exemplos nesses filmes de como essa produção se dá a partir de uma linhagem e que tem efeito em seus sucessores. Em *Hereditário*, as ações da avó Ellen, afetam e moldam sua família, pois, no objetivo de ter um “recipiente” para Paimon, ela tenta primeiro com seu filho Charles, que se suicida, depois manipula sua filha para ter filhos, tenta com a neta mais nova Charlie, e posteriormente com Peter. Todos os Graham sofrem e são levados às suas decisões por esse “*mal de família*” que vem da avó, toda a questão

religiosa-sobrenatural perpassa todos eles, alterando suas vidas, seus corpos, sacrificando-os para que o que o legado da avó fosse alcançado.

Em *Relíquia Macabra*, as ações que levaram a morte do bisavô, continuam em culpa e luto na família, moldando a existência de Edna, através do mofo que altera sua forma de existir, a casa em si, e por fim muda a vida de Kay e Sam; em um primeiro momento num cuidado com a avó e posteriormente aceitando as ações do mofo, da transformação e notando que o ciclo irá continuar com Kay e posteriormente Sam, unindo as três nesse ciclo horrorífico que foi iniciado muitos anos antes, mas que molda e afeta a vida das três, socialmente e corporalmente. Na questão das emoções, o trauma em *Relíquia Macabra* muda o corpo da pessoa, então ele é físico. Edna, através da doença e do *mal de família*, é alterada fisicamente até se tornar uma nova forma ao final do filme, ou seja, toda esse potencial emocional afeta o corpo de tal forma exemplificada na cena final, quando Kay, a filha, ajuda a mãe Edna a retirar a pele antiga para aceitar a nova forma, a sua nova existência.

Por fim, em *Ninho do Mal*, a mãe quer moldar a filha a sua imagem, quer que a filha perpetue seus feitos, quer que a filha seja um espelho e um reflexo seu. A filha posteriormente repete esse comportamento, moldando a criatura/*doppelgänger* em sua imagem, uma imagem maleável, que não só aprende e toma o lugar de Tinja, mas também se mostra para a então avó, como alguém que pode ocupar o posto da filha, que está pronta para a maleabilidade necessária naquela família. Alguém que defendeu a mãe através da violência e agora toma o seu lugar no ciclo, depois que a sua mãe a defendeu, o mal de família vem nessa questão de moldar uma imagem, uma questão de passar para a outra geração, medos traumas e horrores seus em direção de outrem.

Aqui, o trauma, luto e violência afetam e interferem nos corpos, interferem nas formas de criar e manter o parentesco, de criar e romper laços. As famílias, são marcadas e perpassadas por elementos sobrenaturais que fortalecem seus laços, prendem os integrantes amarrados a esse viver e que transformam e moldam toda a imagem que perpetua a família. Por mais que os Graham de *Hereditário* tenham morrido, Peter/Charlie, agora um “recipiente corporal” da entidade, continua a representar a linhagem, o fazer-família conseguiu uma perpetuação não só da sua linhagem, mas do objetivo espiritual-religioso da avó. Toda a família foi manipulada e alterada para que esse objetivo fosse cumprido, todo o fazer-família dos Graham foi arquitetado para alcançar um fim, o “*mal de família*” aqui, como o próprio filme aponta

em seu título, é hereditário. A própria família é o meio para alcançar o objetivo, não permitindo a ninguém sair do que era estipulado e planejado. As outras famílias filmicas de *Relíquia Macabra* e *Ninho do Mal* não necessariamente são fundadas por esse objetivo religioso dos Graham, mas também são organizadas de modo a reproduzir o seu *modus operandi* para os integrantes, elas são a sua forma de existir e fazer, passando de geração em geração, a sua gênese.

O luto e o trauma são explorados de forma tal como as emoções, como elementos que formam e conformam as pessoas. Eles moldam as famílias em tela, eles direcionam, violentam e relegam os personagens a seguirem dentro da estrutura, de propagarem-na, de impulsionar essas famílias e suas matérias em continuação. Nesses casos, não há espaço para uma ruptura do parentesco, não há uma diluição a partir desses elementos sobrenaturais que eles encontram e enfrentam, os laços familiares são reforçados, os papéis enquanto parte da família são condicionados às próprias casas, se ajustam, se moldam, e são preparadas a formas de impelir esses personagens em direção a família, em direção a um modelo de família.

Nessas películas não há espaço para outras produções, mesmo que existam o afeto, o carinho e o cuidado, eles estão encapsulados nesse fazer-família, nesse modelo reificado que se apegam ao trauma, se apegam a esse ciclo, prendendo cada vez mais seus integrantes e só os liberando através da violência exercida à seus corpos. Nessas películas não há como sair da família, mesmo a morte dos personagens só serve e tem a função de perpetuar os objetivos e objetos que compõem essa ideia de estrutura familiar. Seja através do ritual demoníaco, do mofo, do *doppelgänger*, os personagens estão presos dentro da família, dentro das casas, dentro dessas estruturas que os confinam. Em todos esses casos fílmicos, a família é violência e o seu fazer é apenas a marca desse trauma, desse luto nos corpos e relações sociais dos seus integrantes.

O trauma, nestes casos fílmicos, é um elemento fundante e balizador das relações, tanto que ele aparece como um tríptico, como um elemento e como um território. A família, através do trauma e do que é produzido por ele, afeta e intermedia as diversas relações do filme, ele é o que impele o horror nas obras. Todas essas famílias são afetadas e moldadas pelo trauma, pelo luto, por emoções que afetam suas formas de fazer corpo, fazer pessoa e fazer-família. A instituição familiar, nesses casos fílmicos, atravessada tanto pelo horror familiar e por esse elemento traumático, deforma essas

formas de habitar e se relacionar e, esse espaço familiar que poderia ser entendido com um espaço de amor, afeto, carinho e preocupação, se torna corrompido pelo trauma.

A família assim, torna-se um *território traumático* que o produz e reproduz através desses tensionamentos. O espaço familiar se torna hermético para a violência, a dor e horror, focando em que os territórios - sejam casas ou não - onde essas famílias habitam são carregados, infectados e corroídos pelo trauma, eles têm o poder de afetar qualquer território, qualquer habitar familiar. A produção, as matérias do parentesco, são entrecortadas pelos elementos que transitam e fazem parte desse território traumático. A família em si se torna um território, se torna um *locus* que não só produz família e pessoa, mas a produz a partir desse trauma, ou seja, nenhum território habitado por essas famílias está longe do trauma, todo o seu fazer casa, fazer família está imbuído desse território traumático.

O Fazer-Família e o Fazer-Casa dentro do Ciclo Horrífico

As casas têm um aspecto importante dentro do universo fílmico, enquanto cenários onde se passa a narrativa, enquanto algo que baliza o parentesco, que permite e propicia a essas famílias construir e reproduzirem seu fazer-família. Em diferentes graus, as casas são mobilizadas nos filmes enquanto um elemento não só balizador - em alguns casos - mas como elemento em que a família passa pela própria casa para sua formação e perpetuação. A estrutura é uma peça que não só molda a família, como também indica para o espectador a forma de olhar o filme através da casa, pois, assim como os personagens habitam essas casas, estar na casa é fazer parte desse fazer-família fílmico.

Assim como as casas também são matérias do parentesco, elas também formam e deformam famílias, são partes de um *horror familiar* arquitetônico (Aureli; Giudici, 2016) que moldam a capacidade de reproduzir família, de reproduzir a casa formando a família. Nessas películas as casas também são parte não só da representação do fazer família fílmico, mas também como parte que espelha esse horror familiar, que espalha essa capacidade violenta de fazer família através dos seus corredores escuros, téticos, lúgubres e labirínticos, os quais não só prendem a família nessa disposição, como fazem parte do seu tormento. Nesses filmes, as casas são tanto parte do fazer-família, do horror familiar, elas são partes fundantes da família, estão imbricadas no processo e o âmago

das três famílias, quanto elas estão também articuladas com o horror que lhes ocorre, tanto arquiteturalmente quanto violentamente.

Em *Hereditário*, a casa dos Graham é tanto a casa que eles vivem quanto uma das miniaturas que Annie produz, pois o ambiente é um local onde estranhos têm acesso e modificam a casa, o espaço da família é contaminado por presenças, símbolos e corpos que não apenas dos integrantes da casa, mas de outros parentes que querem restaurar um fazer-família, uma matéria fundante. Ela também é repleta de miniaturas de Annie, muitas vezes representando presenças e eventos, tais como a presença e influência de Ellen, o acidente da morte de Charlie e uma miniatura da própria casa deles. A casa da família serve a um propósito e durante o filme, diversas vezes ela é rearranjada para servir aos propósitos da matriarca Ellen. Suas disposições são alteradas entre cenas, detalhes estão espalhados pelos quartos, sótãos e mais espaços que revelam não só segredos que acorrentam a família, mas também questões de poder e agência.

A própria casa da árvore, que muitas vezes é focada, é uma presença sempre iminente, sempre gravitando membros da família até lá, a força que ela carrega para o fazer-família dos Graham é intercalada com os elementos materiais fundantes da família. Não só o culto está lá e no final do filme os corpos das três gerações de mulheres da família, mas a cena final onde Peter/Charlie - agora já a entidade demoníaca - é exaltado, termina de produzir e amarrar o parentesco e a produção da família com o espaço da casa, com o espaço de convivência. Todas as casas que são mostradas nas películas - a casa dos Graham, a casa da árvore, a casa onde ocorre a festa e a casa de Joan - servem apenas para o produzir família de Ellen, para a função familiar e material de trazer a entidade ao corpo de um dos membros da família.

A casa em *Relíquia Macabra* também é um ponto focal da produção familiar, pois diversos elementos e matérias que forcem e reforcem o elemento familiar no filme, como o mofo, advém da casa, são produzidos na casa e tem relação com a casa. A casa também tem uma grande influência sobre o trauma familiar, pois o “*mal de família*” que acompanha as personagens origina-se do bisavô, que morreu de inanição e abandonado numa cabana. O mofo não só simboliza esse trauma, como também toma forma de pessoa é carregado da cabana para a casa das protagonistas através de uma janela/vitral que fazia parte do local onde o bisavô morreu. No filme, Edna fala que se arrepende daquele vitral estar ali. A presença de uma relíquia de uma casa onde um grande trauma

familiar foi instaurado, infecta e contamina a casa da família, o mofo consumindo aos poucos a residência, mutando a casa, alterando o espaço e o habitar.

A casa se torna cada vez mais escura, mais decrepita, labiríntica, uma casa que antes era acolhedora se torna protagonista em representar tanto a condição física que afeta a família, quanto a psicológica. Perambular pela casa se mostra um espaço sufocante, onde paredes se moldam, se mutam, caminhos que são feitos em um virar de olhos deixam de existir, portas que estavam em uma parede mudam de lugar. Adentrar esse espaço labiríntico se torna algo cada vez mais sufocante, claustrofóbico, ao ponto que a casa se torna um local de desespero, de dor, de trauma. Se perder na casa é se perder dentro de espaços que antes eram acolhedores e conhecidos, em rumo a uma existência corrompida. Cada vez mais adentrar o espaço é estar envolto em memórias mofadas, *post-its* com lembretes de sentimentos, sensações e memórias.

Em *Ninho do Mal*, Tero, que na trama é colocado com uma espécie de “destruidor de lares” - como a figura que traz uma ruptura à ideia de família nuclear e “perfeita” de Tinja - em uma análise familiar ele pode ser lido e interpretado não como destruidor, mas como um construtor. Por ser um empreiteiro/marceneiro, ou seja, quem constrói e conserta - na cena de sua apresentação ele está na casa de Tinja para realizar um conserto -, nessa subversão, aquele que destrói uma formação familiar é quem constrói outra. Essa construção existe tanto nos aspectos do seu relacionamento com a protagonista, de mostrar que outras formas de família são possíveis, com palavras de apoio a seus interesses, quanto ao mostrar que ela pode ter mais liberdade frente a criação rígida da mãe, e aspectos literais da casa como matéria do parentesco.

A casa de Tinja é colorida, em tons claros e pasteis, sempre ordenada, enquanto a casa de Tero, que desde a primeira vez que aparece no frame é uma casa onde a tinta está caindo, não tem algumas portas, é desorganizada e tem elementos que mostram que ela está *em construção*. Essa construção é tanto literal quanto figurativa, pois enquanto viúvo e em tentativas de construir uma nova família com Tinja e sua mãe, ele também busca construir um modelo mais fluido e embora ainda nuclear, fugindo de algumas amarras as quais a família protagonista se prende. Desta forma, esse aspecto da construção, de refazer a casa, se coloca no caminho de conviver entre uma casa já feita e organizada ou de uma nova forma de ser e estar em casa - formas de ser e estar família, formas de *fazer-família*. A dualidade se dá na obra frente a modelos não necessariamente opostos, mas sim diferentes de *fazer-família* e o *horror familiar*, no

caso, se coloca com Alli sendo a ruptura desse modelo ao atacar Tero e tentar matar o bebê (Helmi), que competia com Tinja por atenção.

As famílias desses filmes estão intrincadas com suas casas, seja de formas explícitas ou sutis, todos eles têm uma relação forte e produtora de família através da casa. A casa é o *locus* que tanto permeia e produz o *fazer-família* quanto o *mal de família*, é aqui que os elementos rituais e corpos se encontram em *Hereditário*, onde o mofo contamina e faz com que o elemento de cuidado seja abarcado na figura da casa em *Relíquia Macabra*, ou onde o pássaro-*doppelgänger* é criado, nutrido e se torna uma nova figura integrante da família em *Ninho do Mal*. Todos esses elementos positivos e negativos do parentesco, as matérias extra-sanguíneas que conformam o parentesco são imbricadas nesse fazer-casa, nesse habitar-casa. A casa aqui, é um elemento que forma família, mas também forma e carrega trauma, potencializa e explicita o mal de família, perpetua o ciclo horrorífico.

Considerações Finais

A partir da ideia de um tríptico, mobilizei esses três filmes pois, além deles se complementarem nesse estudo sobre o horror familiar, trauma e fazer-família, eles seguem de formas distintas, três gerações de famílias que são afetadas por diversas acontecimentos e matérias que moldam seu parentesco e família. Nas três obras temos três gerações de famílias, dadas por avós, mães e filhas (duas das famílias têm filhos também). As três gerações são afetadas por questões que provêm dessas matriarcas, nas películas representadas pelas figuras das avós, que estão sempre presentes em corpo e espírito. Os filmes também têm formas diferentes de representar essas relações, afetações e traumas. Em *Hereditário*, a avó Ellen arquiteta todos os planos da família em sua direção religiosa, e sua presença é sentida em espírito e pelo seu corpo escondido na casa, mas ela sendo a “rainha Ellen” todo mal de família vem do culto que ela chefiava e da sua devoção a entidade demoníaca. Ela e seus seguidores articulam diversos traumas na família que os colocam em direção ao fim traumático. A presença de Ellen é sentida no começo e ao final do filme, tanto como uma visão fantasmagórica ou quando seu corpo é descoberto no sótão da casa, estando presente ali por muito tempo, e no final junto da sua filha e neta, prostradas diante da imagem da entidade, a família já destruída pelo trauma e violência, mas com o seu objetivo alcançado.

Em *Relíquia Macabra*, é através da doença da avó Edna e de sua presença pela casa, que demanda cuidado, preocupação, que ocorre o *mal de família*. O mofo que corrompe a casa, já está no seu corpo e o toma cada vez mais, até o final onde a Kay aceita o destino da mãe, aceita sua nova existência e lhe ajuda a tirar a pela antiga em direção da nova. Ela lhe ajuda a deixar tudo para trás e assume que tanto seu lugar é ali cuidando dela - o que antes no filme ela negava esse lugar - quanto que ela irá seguir o mesmo caminho. O trauma e a fricção entre as três é explicitado imageticamente no longa, com diversas ocasiões onde as três integrantes ou não estão juntas no enquadramento ou estão em planos diferentes, ângulos diferentes. No final, quando estão deitadas na cama em ordem geracional, a cena condensa a potência das três finalmente juntas, ocupando o mesmo espaço, de cuidado e afeto.

Em *Ninho do Mal*, a avó, tem toda uma cobrança traumática em Tinja, ela quer satisfazer seus sonhos através da filha, a forçando a seguir direções, sensações e sentimentos que não são dados a menina, mas sim dela. Ela passa o mal de família no sentido que as cobranças, o tratamento dela, é passado de Tinja para Alli, assim completando a tríade de avó, mãe e filha. No final, o cuidado de Alli recai para a avó, que assim ganha uma nova filha a ser modelada às suas vontades. Da mesma maneira que Tinja mata o pássaro-mãe que agonizava para que assim ela adotasse o seu ovo, a mãe acidentalmente mata Tinja para que Alli possa ser adotada por ela.

Este tríptico fílmico não só lida como imbrica diversos traumas geracionais passados em família, pelo sangue, casas, cuidado e medo. Três filmes onde a família em essência se torna a violência que é exercida aos corpos e mentes dos seus integrantes. A ideia de família colocada nessas películas não se afasta da violência, nem da possibilidade hermética de imbricar a família como um modelo monolítico, fechado, estéril, onde a sua reprodução e perpetuação se dá em oposição à possibilidade de viver e realizar dos seus membros. Em todos os casos, a violência, a morte e o trauma são possibilidades reais para quem renegar o seu *locus* dentro da unidade ou que tentar rejeitar essa formação. Seja através de espíritos, maldições, seres fantásticos, a família nesse caso repete e reproduz um ciclo no qual seus integrantes estão presos - seja por sangue, relações sociais ou sobrenaturais - a esse modelo, a essas pessoas, e a relação que se dá, é rodeada e enclausurada na dor e no sofrimento. Nesses casos fílmicos, as possibilidades de futuro dentro dessa família são herméticas e violentas, são apenas possíveis dada a rendição das pessoas àquele modo de ser e viver. Ou seja, a família

aqui se coloca como violência, se coloca como uma única alternativa, um único meio de vida, uma única possibilidade.

O *ciclo horrorífico* perpetua-se nas três obras, geração após geração, passando trauma, dor e violência para as gerações. Ellen usando sua família para os fins ritualísticos, primeiro com seu filho Charles, que se suicidou, depois com Annie, e depois com os netos, imbricando todos os membros da família em sacrifícios e a manipulando para que ela realizasse os passos do ritual, a fim de para alcançar o que ela desejava. O ciclo, se fecha de geração após geração, todos estão envolvidos e são vítimas desse mal que começa por ela. Edna já começa sendo vítima do que aconteceu anos antes na família, com abandono gerando um trauma, que segue apodrecendo a família, as relações e corpos. O cuidado e sacrifício de sua filha Kay, e depois da neta Sam, em dedicar-se ao cuidado e tentar quebrar o que ocorreu, repete o *mal de família*, pois a mancha que Sam nota em sua mãe, mostra que o ciclo de trauma irá continuar, e que provavelmente ela também era parte disso, seguindo sua mãe. Tinja, tenta cuidar de Alli, para que não ocorra com ela o que sua mãe faz, mas acaba seguindo seus passos, com os traumas da mãe passando para a filha e através da ligação psíquica com Alli, ela repete o mesmo ciclo de traumas e violências no final, completo com o sangue de Tinja, tomando seu lugar, a violência novamente perpassando o fazer-família.

O sangue nesse caso, ele não apenas mantém os laços de sangue, mas mantém a maldição, o *horror familiar* dentro dessa conexão interpessoal, que acede e interpela gerações. A semente familiar, geração após geração, está sempre marcada pelo terror e o erro do passado que marca o futuro. Assim, a família não é apenas uma continuação do sangue, brasões e nomes, ela é uma continuação perpétua do horror, dor, sangue e crueldade daqueles que vieram antes para os seus descendentes. A família não é apenas uma tecnologia que engendra o horror familiar, mas também o que permite agenciar o horror, da forma que fora de suas unidades familiares esses indivíduos poderiam se afastar do horror, mas por questões de linhagem, sangue e parentesco, eles são tragados de volta à brutalidade que o horror familiar articula.

O ciclo horrorífico que se repete geração através de geração, forma e conforma essas famílias em tela, assim como deforma e reforma os seus personagens em membros dessas famílias. Por mais que existam relações mediadas pelo afeto, nesses casos filmicos é só através do trauma, da violência e da força que a família se reproduz. O ciclo de trauma, dor e enclausuramento familiar se repete à medida que o sangue e o

trauma são espalhados pela tela. Da mesma forma, o trauma familiar que se repete, que é produzido nesse ciclo, se refaz corporalmente em cada indivíduo e membro da família, que repassa para a próxima geração os traumas, medos e violências sofridas, assim perpetuando o modelo familiar e essa forma de produzir família. Esse “*mal de família*”, desta forma, se torna uma herança de um *fazer-família* que se pauta nesse *ciclo horrorífico* para produzir pessoa, produzir corpo e produzir família.

Referências

- AURELI, Pier Vittorio; GIUDICI, Maria Shéhérazade. *Familiar horror*: Toward a critique of domestic space. *Log*, n. 38, p. 105-129, 2016.
- BRADFORD, Ryan. Terrifying Family Trauma Is the New Thing in Horror. *Vice*, 2018. Disponível em: <https://www.vice.com/en/article/terrifying-family-trauma-is-the-new-thing-in-horror/>. Acesso em: 31 jan. 2025.
- CARSTEN, Janet. A matéria do parentesco. *R@U*, 6(2), p.103-118, 2014. Disponível em: <https://www.rau2.ufscar.br/index.php/rau/article/view/125>. Acesso em: 30 dez. 2024.
- CARSTEN, Janet. *Cultures of relatedness*: new approaches to the study of kinship. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- CARSTEN, Janet. *After Kinship*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- GRUNVALD, V. Juventude periférica, gênero, sexualidade e violência de Estado: notas a partir de uma família LGBT na cidade de São Paulo. *Ponto Urbe. Revista do núcleo de antropologia urbana da USP*, n. 28, 2021. Disponível em: <https://revistas.usp.br/pontourbe/article/view/217396>. Acesso em 18 dez. 2024.
- HATCHING. Direção: Hanna Bergholm. Produção de Mika Ritalahti, Niko Ritalahti, Nima Yousefi. Finlândia: Nordisk Film, 2022. 91 minutos.
- HEREDITARY. Direção: Ari Aster. Produção de Kevin Frakes, Lars Knudsen, Buddy Patrick. Estados Unidos: A24, 2018. 127 minutos.
- HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. Antropólogos vão ao cinema - observações sobre a constituição do filme como campo. *Cadernos de Campo* (São Paulo - 1991), v. 7, n. 7, p. 91-113, 1998. Disponível em: <https://revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/52606>. Acesso em: 10 jan 2025.
- HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. *Imagem-violência*: etnografia de um cinema provocador. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012.
- LOBOS, Teresa. Home Is Where The Horror Is: Representations of Family at Fantasia 2015. *Offscreen*, 2016. Disponível em: <https://offscreen.com/view/home-is-where-the-horror-is-representations-of-family-at-fantasia-2015>. Acesso em: 31 jan. 2025.

PEIRANO, Mariza. O encontro etnográfico e o diálogo teórico. *Anuário Antropológico*, v. 10, n. 1, p. 249-264, 1986. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6367>. Acesso em 10 fev. 2025.

RELIC. Direção: Natalie Erika James. Produção de Jake Gyllenhaal, Riva Marker, Anna McLeish, Sarah Shaw. Austrália: Stan/IFC Midnight, 2020. 89 minutos.

REYNA, Carlos. Antropologia e Cinema: Algumas Considerações Teóricas-Metodológicas. *Revista Ambivalências*, v. 7, n. 13, p. 10-29, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/Ambivalencias/article/view/12269>. Acesso em: 10 Jan 2025.

REZENDE, Claudia; COELHO, Maria Claudia. *Antropologia das Emoções*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. *Sopro*, 15, p.1-4, 2009[1997].

SAHLINS, Marshall. *What kinship is – and is not*. Chicago: The University of Chicago Press, 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia clínica.*, Rio de Janeiro, v.20, n.1, p. 65-82, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pc/a/5SBM8yKJG5TxK56Zv7FgDXS>. Acesso em: 15 jan. 2025.

SILVA, Mário Ferreira da. *Horror familiar: sangue, vampiros e o fazer-família em Quando Chega a Escuridão*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2023.

SILVA, Mário Ferreira da. “Mal de Família”: perspectivas e articulações entre cinema de horror, família e parentesco. In: Reunião Brasileira de Antropologia, 34., 2024, Belo Horizonte. *Anais da 34ª Reunião Brasileira de Antropologia*, 2024.

TRIANA, Bruna; GÓMEZ, Diana. A análise fílmica na antropologia: tópicos de uma proposta teórico-metodológica. In: BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana; CAIUBY NOVAES, Sylvia (orgs.). *A experiência da imagem na etnografia*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, p. 109-126, 2016.

WESTON, Kath. *Families We Choose: Lesbians, Gays, Kinship*. Revised Edition. New York: Columbia University Press, 1997.

WILLIAMS, Tony. *Hearths of Darkness: The Family in the American Horror Film*. New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 1996.

WILLIAMS, Tony. *Hearths of Darkness: The Family in the American Horror Film*. Updated Edition. Mississippi: The University Press of Mississippi, 2014.

WITTMANN, Isabel. Etnografia do/no cinema: algumas questões metodológicas e epistemológicas. *Reunión de Antropología del Mercosur*, 2017.

Reflexões entre fotografia, antropologia e patrimônio: Associação Fotoativa

*Reflections about photography, anthropology, and cultural
heritage: Fotoativa Association*

Raphael da Luz Melo

Universidade Federal do Pará - UFPA

Pará, Brasil.

<https://orcid.org/0009-0006-3014-2386>

raphaeldaluzmeloufpa@gmail.com

John Fletcher Couston Junior

Universidade Federal do Pará - UFPA

Pará, Brasil.

<https://orcid.org/0000-0002-5465-5278>

johnfletcher@ufpa.br

Recebido em: 15 de janeiro de 2025

Aceito em: 04 de abril de 2025

Resumo:

A partir do histórico de atuação da Associação Fotoativa e dos seus desdobramentos na produção fotográfica paraense e ocupação do espaço urbano da cidade de Belém, quais reflexões podem ser possíveis para o campo do patrimônio quando temos a fotografia como ponto de partida? Para realizar esta pesquisa, os dados historiográficos sobre a fotografia paraense da década de 1980 em diante (Mokarzel, 2014) e (Maneschy, 2012). Para uma análise antropológica, analisar as características únicas do seu processo de construção e de relação com os sujeitos (Geertz, 1997), a fotografia paraense – atravessada pela Fotoativa – constitui um sistema de pensamento (Samain, 2018) e de signos culturais em constante mudança que possuem e representam valores de grupos sociais (Fernandes; Rocha; Carelli, 2021). É a partir dessa atuação que a associação pode desempenhar um papel de transformação social quando pensamos o histórico de atuação da associação dentro da cadeia operatória do patrimônio (Barboza; Mendonça, 2024)

Palavras-chave: Fotografia; Antropologia; Patrimônio.

Abstract:

Based on the history of the Fotoativa Association work and its impact on photographic production in Pará and the occupation of urban space in the city of Belém, what reflections can be made on heritage when we take photography as a starting point? To carry out this research, historiographical data on photography in Pará from the 1980s onwards (Mokarzel, 2014) and (Maneschy, 2012). For an anthropological analysis, analyzing the unique characteristics of its construction process and relationship with subjects (Geertz, 1997), photography in Pará - crossed by Fotoativa - constitutes a system of thought (Samain, 2018) and constantly changing cultural signs that possess and represent the values of social groups (Fernandes; Rocha; Carelli, 2021). Based on this action, the association can play a role in social transformation when we consider the association's history of action within the operating chain of heritage (Barboza; Mendonça, 2024).

Keywords: Photography; Anthropology; Cultural heritage.

Fotoatividades

“Somos todos míopes, exceto para dentro. Só o sonho vê com o olhar”
(Fernando Pessoa, O Livro do Desassossego).

Belém, o que esta cidade, no norte de um país de proporções continentais e atravessada pela colonização, pode nos dizer sobre a produção de imagens fotográficas? De fato, se formos localizar historicamente as primeiras experimentações de fixar imagens¹ em suportes variados, não demorou muito para que a técnica se aperfeiçoasse, e a cidade – já frequentada por pessoas de diferentes partes do mundo – se tornasse o destino daqueles que desejavam produzir registros sobre este lugar na Amazônia².

Ao dar um salto no tempo, chegamos à década de 1980. O país, ao enfrentar quase 20 anos de uma ditadura civil-militar, que assassinou, perseguiu e sufocou diversas pessoas e setores da sociedade como um todo, começa a ver os frutos de anos de resistência – armada ou não – ganharem corpo e proporção. É nesse contexto que Miguel Chikaoka³ chega a Belém e se depara com uma cidade e uma cena artística mobilizada, disposta a acolher todos os seus anseios políticos e sociais que se faziam presentes desde sua formação e estadia na França⁴.

Fotógrafos, artistas, atores e atrizes e outros agentes da cena cultural de Belém começam a atuar conjuntamente em protestos, ações educativas e até na reocupação de espaços públicos que tinham sido desocupados em face às neuroses da ditadura, como foi o exemplo do projeto *“Arte na praça”*, organizado pelo grupo Ajir, coletivo de artistas que “se infiltrava pelos lugares onde havia discussões culturais ou manifestações, solidarizando-se com as reivindicações e contribuindo com reflexões sobre arte e cultura” (Mokarzel, 2014, p. 53).

¹ Aqui, levamos em consideração desde a tentativa de Thomas Wedgwood, de fixar a silhueta de objetos em pedaços de couro sensibilizados com nitrato de prata (1800), até Joseph Nicéphore Niépce, na França, ter conseguido, após 08 horas de exposição, realizar a *Point de Vue* (1824), considerada a primeira imagem fotográfica produzida (VASQUEZ, 2024).

² Em 1844, a chegada de Charles De Forest Frederiks se torna marcante por ser o primeiro fotógrafo a visitar a Amazônia e começar a produzir imagens deste lugar (MANESCHY, 2002). Esta ocorrência surge apenas alguns anos depois do primeiro experimento bem-sucedido de Joseph Nicéphore Niépce na França.

³ Miguel Chikaoka (Registro – SP, 1950).

⁴ Para mais informações: ver a dissertação de Luciana Magno (2012).

Inspirados pelo grupo Ajir, neste contexto da trama sociopolítica e cultural de Belém, ao agir e refletir coletivamente sobre as práticas realizadas nesse ambiente, permeado por motivações políticas e experiências coletivas, que se constrói a essência base do pensamento norteador do grupo Fotoficina, do qual Miguel Chikaoka fazia parte e serviu de disparador para sua primeira ação educativa: a oficina “Iniciação à arte fotográfica” (Mokarzel, 2014). Mais tarde, o coletivo começa a ganhar destaque e realizar mostras expográficas, como o Fotopará (1982-1983-1984), nas galerias Ângelus⁵ e Theodoro Braga⁶. Este disparador curiosamente incentiva que o grupo se desloque para fora desses espaços institucionalizados, na forma de fotovaraís em praças públicas, com a premissa de democratizar o acesso à cultura para aqueles que não conseguiam, por diversos motivos, acessar esses lugares.

Quase como um rio, em que suas ramificações acabam por confluir para pontos em comum, em 1984, o grupo do Fotoficina deixa de ser um embrião, cresce em números ao formar e captar indivíduos em função dos valores simbólicos e sociais que carrega em suas ações e dá lugar à “Fotoativa – Núcleo de oficinas permanentes do Fotoficina” (Mokarzel, 2014). A Fotoativa nasce de uma série de experiências coletivas, estéticas e políticas que se materializam em imagens as quais não têm como norte a técnica e o produto, mas sim, o diálogo sensorial com o outro. O processo torna-se o elemento-chave para a troca de afetos e de experiências transformadoras.

Não à toa, o contexto sociopolítico e o caráter disruptivo⁷ das ações da Fotoativa acabaram por gerar processos ressonantes, uma vez que a formação de novas gerações

⁵ A Galeria Ângelus teve sua inauguração em 21 de outubro de 1966 no *foyer* do Theatro da Paz. Foi o primeiro espaço da cidade destinado exclusivamente às artes plásticas. Seu nome se deu em homenagem ao desenhista Antônio Ângelo de Abreu Nascimento, maranhense radicado em Belém, falecido em 1959 e que utilizava o pseudônimo Ângelus (MORAES, 2020).

⁶ A Galeria Theodoro Braga foi inaugurada em 15 de março de 1977 e funcionou primeiramente nos fundos do Theatro da Paz. Posteriormente, em 27 de junho de 1986, foi transferida para a sede da Fundação Cultural Tancredo Neves, onde permanece até hoje. A transferência teve considerável importância, pois incluiu, além do espaço expositivo, uma área administrativa, uma reserva técnica, uma copa e uma sala de oficinas e de palestras. Seu nome é uma homenagem ao pintor, cartunista, gravurista, professor, historiador e crítico Theodoro José da Silva Braga.

⁷ Colocam-se como disruptivas essas ações, pois elas abandonam completamente a herança dos Foto Clubes de pensar a fotografia apenas no campo da técnica e da representação. A partir da Fotoativa e das experiências coletivas vividas pelo grupo e pela cidade, percebe-se, como prioridade, o processo em vez do produto.

de artistas que passaram pelo “movimento”⁸, levaram consigo as mesmas características de transgressão, de experiências sensoriais (como veremos mais à frente) e de preocupações com questões políticas e sociais, principalmente ligadas à região amazônica (ver Figura 01).

Figura 01: Jornada fotográfica "Impunidade e Violência contra a criança e o adolescente", campanha do Movimento Emaús. Belém/ PA.



Fonte: Acervo Fotoativa, 1997.

Ao se debruçar para aguçar a percepção a questões sensíveis da comunidade, como a participação democrática, a valorização da diversidade, a luta por justiça social, a defesa dos direitos humanos, direitos do meio ambiente e o direito à cidadania (Fotoativa, 2020), a Associação Fotoativa, desde os anos 1980, constitui-se como um movimento que foi construído em cima de valores políticos diversos e que utiliza a fotografia como ferramenta de transformação social. Ao inverter a lógica e pensar a experiência em um campo mais amplo, por ser atravessada por conhecimentos transversais, oferece a possibilidade de uma leitura inesgotável das imagens para dar conta de uma realidade tão complexa que é a da produção de imagens na Amazônia.

⁸ Alguns membros da Associação Fotoativa, principalmente os que estão presentes desde o início, ainda possuem o hábito de falar “O” Fotoativa, como uma forma de caracterizar a associação como um movimento que surge nos anos 1980.

1.1. Olhares singulares

Como pudemos elucidar de maneira breve anteriormente, a partir da década de 1980, os aspectos políticos e sociais do contexto ao qual Belém e o país estão inseridos são disparadores para a produção fotográfica contemporânea paraense. Esses fotógrafos e fotógrafas, além de terem se destacado pela sua capacidade de articulação que inclusive trouxe conquistas materiais e simbólicas para o campo de atuação desses profissionais⁹, consequentemente, revelaram-se por uma produção artística com olhares singulares de pessoas com vivências e experiências significativas para quem vive na Amazônia.

Muitas pessoas, artistas e interessadas, passaram e ainda passam pela Fotoativa. Quando nos recordamos de alguns desses nomes, podemos citar Miguel Chikaoka, Paula Sampaio, Patrick Pardini, Elza Lima, Octávio Cardoso, Maria Christina, Mariano Klautau Filho, Irene Almeida, Orlando Maneschky, Cláudia Leão, Eduardo Kalif, Ana Catarina, Luiz Braga, Flavya Mutran, dentre outros e outras¹⁰, nomes os quais já realizaram exposições nacionais e internacionais e construíram uma verdadeira referência na produção imagética paraense.

Mas o que nos dizem essas produções? No que elas são pautadas e quais discursos elas representam para quem as vê? Falar sobre este território sempre é complexo, ainda mais quando nos deparamos com uma contemporaneidade inundada de informações e de mudanças que não conseguimos acompanhar, nem hipnotizados frente às telas dos smartphones. Para tentar compreender minimamente este lugar, precisamos ver além, como proposto por Miguel Chikaoka em *Hagakure* (2003): um ato simbólico do negativo do olho do fotógrafo, impresso e atravessado por um espinho de tucumã¹¹, é um convite do mestre para o autoconhecimento. Para enxergarmos com plenitude, devemos desaprender a ver com os olhos e dar protagonismo aos outros sentidos. O capitalismo identitário e tardio nos tenta vender discursos que parecem contemplar nossas necessidades, enquanto respiramos o ar sujo do nosso lugar que eles queimam para transformar em produto. A sensibilidade e o comprometimento do trabalho e das

⁹ Mais informações em (MOKARZEL, 2014).

¹⁰ Mais informações disponíveis na publicação “Fotografia Contemporânea Paraense: Panorama 80/90” (SECULT, 2002).

¹¹ Tucumã é uma espécie de árvore nativa da Amazônia.

ações de Chikaoka nos fazem questionar verdades absolutas que nos são vendidas e ensinadas a todo momento (ver Figura 02).

Figura 02: Hagakure, de Miguel Chikaoka.



Fonte: Editora Olhavê, 2003.

A Amazônia já possui longo histórico de ser colocada no lugar de exótica e fora da realidade do país. Temos o slogan “*terras sem homens para homens sem terras*”, essa frase marcou o Programa de Integração Nacional¹², que foi desenvolvido e posto em prática pelo ditador Emílio Garrastazu Médici, nos anos de 1970, com o objetivo de abrir estradas e de forçar um fluxo migratório para a região amazônica do país, projeto este que tem suas consequências até os dias atuais.

¹² O Programa de Integração Nacional (PIN) foi um projeto criado durante o governo presidencial do general Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), que tinha por principal objetivo a ocupação de terras na região Amazônica por meio da imigração de contingentes populacionais da região Nordeste. O Programa foi regulamentado pelo Decreto-lei 1.106, de 16 de junho de 1970, e pretendia realizar a integração das regiões Norte e Nordeste, que eram fiscalizadas, respectivamente, pela Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia (SUDAM, criada em 1966) e pela Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE, criada em 1959). Fonte: <https://www.infoescola.com/historia/programa-de-integracao-nacional/>

É da necessidade de investigar os vestígios dessa ocupação, que a fotógrafa Paula Sampaio, no início dos anos 1990, decide viajar pela Transamazônica e documentar essa ocupação e seus rastros. O desvio da rota é iminente, e a entrada em outras histórias se faz necessária (Mokarzel, 2013), o olhar sensível e a experimentação visual, na película negativa, revelam corpos negligenciados, largados à sorte, onde a promessa fez-se não cumprida. Todavia, mediante a luz, revelam-se e mimetizam-se à natureza. Dotado de uma potência inegável, a série *Nós* (2006) possibilita pistas sobre identidade e sobre a relação da força do corpo com o meio ambiente nestes territórios (Figura 03).

Figura 03: Série "Nós", de Paula Sampaio.



Fonte: paulasampaio.com.br, 2006.

Outro desdobramento importante de analisar, dentro das ressonâncias dos processos de formação da Fotoativa, está no surgimento de outros coletivos que começaram a mesclar diferentes linguagens na sua produção visual. Como posto por Mokarzel (2014), até a década de 1990, a fotografia e as artes visuais eram vistas como processos incompatíveis. Pelo menos até 1992, quando surge o grupo Caixa de Pandora, constituído por Cláudia Leão, Flavya Mutran, Mariano Klautau Filho e Orlando

Maneschy. Todos estes foram formados nas oficinas da Fotoativa e trabalhavam com a “fotografia expandida”.

O grupo, naquele momento, a partir das experiências coletivas, das trocas com outros artistas e das experimentações com vídeo e instalações, rompeu definitivamente com as áreas sacras e delimitadas entre as linguagens da arte e propôs um novo fôlego para as discussões contemporâneas (Maneschy, 2012). No ano seguinte, em 1993, o coletivo já realizava sua primeira exposição na Galeria Theodoro Braga (Maneschy, 2012) e suas obras falavam sobre a relação com o outro, interpessoais e experimentavam a composição das imagens para além da película e da cópia, ao usar e abusar de novos suportes, onde a experiência sensível se traduzia na imaginação como uma fonte inesgotável de possibilidades para a fotografia.

Outro grupo que surgiu das ações formativas da Fotoativa, nos anos 1980/1990, foi o coletivo Aluzinados, que, em 1994/1995, composto por Paulo Almeida, Danilo Bracchi, Fátima Silva, Lila Bermeguy e Sinval Garcia, buscou mesclar diferentes linguagens com a fotografia, a dança e o teatro, fundamentais nas suas formações como artistas (Mokarzel, 2014).

1.2. Ocupações

Para além das produções visuais, pautadas em diversas proposições e temas, que atravessam de forma subjetiva e coletiva os mais variados sujeitos localizados ao norte do eixo sul-sudeste, as ações da Fotoativa também mostraram a necessidade de ocupar os espaços públicos da cidade. Deslocar a arte para as ruas, para as pessoas, de maneira que se tornou um pilar das ações educativas refletir sobre o que é o corpo, essa matéria localizada em um determinado espaço-tempo, e o que tem dentro e fora dele (ver Figura 04).

Figura 04: Oficina de Câmera Obscura, Ver-O-Peso na caixa mágica, Projeto Fotoativa Ver-O-Peso.



Fonte: Acervo Miguel Chikaoka/Kamara Kó, 2000.

Um plano interessante para termos de onde partir é o *Projeto Ver-O-Peso*, incentivado pelo Ministério da Cultura, em 2000 (Magno, 2012). Nesse projeto, uma série de ações culturais foram pensadas e desenvolvidas para registrar a dinâmica deste espaço, bem como os diversos sujeitos que transitam por lá. A construção de um acervo de imagens e a ocupação do Solar da Beira¹³ com elas tinha por objetivo estimular a valorização do lugar e das pessoas, ou seja, da própria identidade, uma verdadeira ferramenta crítica de transformação social daquela realidade.

Já em 2009, com uma sede própria, cedida pelo Município de Belém, a associação acaba por ter o reconhecimento de suas atividades e começa a atuar como ponto de cultura no Estado do Pará. Projetos como *Ponto de Cultura Olhos do Ver*, que desembocaram em uma série de oficinas, como a *Formação de Monitores de Turismo*

¹³ O Solar da Beira, de propriedade da Prefeitura Municipal de Belém, foi construído no início do século XX. Ele integra o Complexo do Ver-o-Peso, Conjunto Arquitetônico e Paisagístico, tombado pelo Iphan em 1977. No início do século XX, serviu à Recebedoria de Rendas. Já nos anos 1980, abrigou restaurante e, na década de 2000, lojas de artesanato. Após a revitalização, o prédio tornou-se um espaço de exposições, contando com banheiros públicos destinados aos frequentadores e trabalhadores da feira do Ver-o-Peso.

Fonte: <https://www.gov.br/iphn/pt-br/assuntos/noticias/solar-da-beira-que-compoe-o-complexo-do-ver-o-peso-e-entregue-a-populacao-de-belem-pa>

Sustentável para o Centro Histórico (Magno, 2012), reafirmam o compromisso que a Fotoativa buscou para manter sua relação com a cidade e de formar criticamente e profissionalmente os cidadãos.

Os próprios fotovaraís, os quais foram citados ao longo do texto e que ainda se mantêm presentes nesses 40 anos de atuação da instituição, de maneira a ocupar praças e áreas de sociabilidade, assim como as parcerias com outras instituições culturais, caso do Centro de Fotografia de Montevideo¹⁴, no Uruguai, e de salões como o Arte Pará, até mesmo, os vínculos profissionais e pessoais que fazem parte da formação das pessoas que compõem a intensa rede humana da Fotoativa, revelam uma relação com o espaço e o patrimônio público de anos, numa busca, cada vez mais, por fortalecimento.

2. Lugares carregados precisamente de humanidade

Como observado anteriormente, as experimentações artísticas as quais foram fruto de muitos atravessamentos – nas artes, na educação, na relação com o outro e com a cidade – não podem ser apenas simples representações visuais de realidades complexas de um mesmo lugar. Assim como em *Hagakure*, precisamos ir além. Não podemos pensar a produção artística desses fotógrafos e fotógrafas como meros objetos, isso inclusive seria assumir uma postura passiva diante das imagens. Essas, por serem o lugar de um processo vivo, participam de um sistema de pensamento (Samain, 2012).

Esse sistema de pensamento, de acordo com o antropólogo Etienne Samain (2012), age como uma espécie de canal que veicula ideias e deixa sementes dessas ideias em nós. Estar diante dessas ideias só é possível porque estamos diante de tempos sobrepostos, isto é, estas imagens pertencem “a histórias e memórias que as precedem e que as alimentam” (Samain, 2012: 33). Se situarmos, dentro do campo da cultura material, essas fotografias (objetos), no processo histórico, acabam por não ser vistas apenas como uma manifestação material, mas consideradas como signos culturais em constante movimento e mudança (Fernandes; Rocha; Carelli, 2021).

¹⁴ O Centro de Fotografia de Montevideo foi criado em 2002 e é uma instituição pública destinada à reflexão sobre imagem e fotografia latino-americana, assim como sua documentação e difusão, possui um calendário cultural que engloba exposições, ações educativas e lançamentos de publicações. Sua sede é situada no Edifício Bazar, prédio histórico da cidade, localizado à Av. 18 de Julho, 1885. Para mais informações: <https://cdf.montevideo.gub.uy/content/quienes-somos>

Desse modo, faz-se necessário compreender que as imagens (produção fotográfica paraense) não são recortes de um tempo-espaco como a lógica sincrônica comumente atribuída ao click fotográfico imagina¹⁵. Pelo contrário, quando entendemos que imagens podem ser eclosões de significações e fluxos contínuos de pensamento (Samain, 2012: 34), podemos começar a delimitar as possibilidades de contribuição, inclusive para o campo do patrimônio cultural.

Quando falamos de obras de arte, estamos falando de “historicidades específicas” (Benjamin, 2018), as quais revelam conexões atemporais (possuem um caráter anacrônico) e que precisam ser levadas em consideração, sem deixar de lado as suas importâncias históricas no momento de suas origens (Didi-Huberman, 2019).

Nesse sentido, para falar do caráter social e simbólico de uma produção (Costa; Viana, 2019), ao delimitarem as diferenças entre a materialidade e a cultura material, temos esta constituída por códigos-potenciais para aludir a como os grupos humanos, através da sua história, dão-nos pistas sobre sua vida social. Mas o que reflexões sobre a cultura material podem contribuir para essa discussão?

A materialidade se sustenta como cultura (Lima, 2011), isto porque a cultura material foi desempenhada - desde os primeiros grupos humanos - a compartilhar o convívio em sociedade, para ter um papel ativo. Isso é o que promove mudanças, marca diferenças, dominações, resistências, negocia posições e demarca fronteiras sociais (Lima, 2011: 21).

Traçar uma historiografia da Associação Fotoativa e sobre a produção cultural que surgiu desse lugar – principalmente através da interpretação das imagens artísticas e documentais – é navegar por um terreno marcado por disputas políticas, estéticas que usam da materialidade como suporte para falar sobre pessoas, lugares e acontecimentos os quais contam histórias convertidas em memórias. Para Ingold (2011) e Olsen (2003), essas atribuições de significados são um processo contínuo e oscilante durante a existência dessa produção; expressa significados e revela as relações que estabelecemos com o mundo que nos cerca (ver Figura 05).

¹⁵ Ver mais em DIDI-HUBERMAN - “Remontagens do Tempo Sofrido”

Figura 05: Oficina de fotografia pinhole, para crianças, na Ilha de Cotijuba, durante o projeto "Fotoativa no tempo das águas", em parceria com a Fundação de Belém e o Movimento das Mulheres das Ilhas de Belém.



Fonte: Acervo de Emmanuela Lopes, 2019.

A Associação Fotoativa se manteve longe de um formalismo estético no qual, e principalmente, a técnica não se sobrepôs ao discurso. O principal vetor é a experiência a ser vivenciada. A organização¹⁶ encontra, na arte, uma forma de canalizar seus valores e ideais, objetivos e diferentes maneiras de enxergar a realidade na qual está inserida, assim como as pessoas que acabam sendo atravessadas por este movimento.

Falar sobre arte é explorar sensibilidades que se formam coletivamente (Geertz, 1997). Compreender a importância e as nuances nas quais a fotografia contemporânea paraense se encontra até hoje, influenciada pela potencialidade pedagógica de instrumentalização da fotografia pela Fotoativa, também é perceber a história dos objetos (fotografias) como camadas firmes a construir os seus significados, os quais podem ser entendidos como os vários reflexos que representam as diferentes esferas do patrimônio.

¹⁶ Usa-se o termo “organização” para referir-se ao próprio estatuto da associação como “organização sem fins lucrativos”.

Independente do grau de vínculo, estabelecido entre as gerações, a partir da produção fotográfica paraense, mediada e formada em grande parte pela Fotoativa, as ressonâncias dessas ações, após 40 anos, são sentidas de maneira natural, quase como uma movimentação do inconsciente de grupos artísticos (ver Figura 06). A partir deste lugar, da Associação Fotoativa, pessoas se permitem experimentar pedagogias autônomas, carregadas de valores em comum, de forma a se caracterizar como um processo cultural, pois materializam formas de viver e de pensar (Geertz, 1997).

Figura 06: Oficina gratuita de elaboração de projetos culturais durante o projeto "Fotoativa no tempo das águas", em parceria com a Fundação de Belém.



Fonte: Acervo de Laura Ramos, 2019.

Como já se pode fazer nítido, é um tanto dificultoso tentar abraçar a complexidade da Associação a partir de uma única abordagem. Por mais que recortes sejam necessários, nesta pesquisa, é importante que seja levado em consideração pensar a partir de uma perspectiva interdisciplinar.

Quando analisamos a trajetória da Associação Fotoativa, percebe-se que não há a intenção de criar barreiras entre as linguagens presentes nas artes, quando se permite viver o processo – e aqui a fotografia pode ser entendida apenas como uma camada de

múltiplos significados – pois temos a expansão de possibilidades de uma obra de arte. Essa característica é fundamental para pensar (Lavareda, 2015: 409):

[...] fazer emergir uma proposta interdisciplinar no seio de uma ‘rica’ tradição de pensamento requer, antes de tudo, posicionar categoricamente tal escolha, para que os desdobramentos das interpretações possam ser (re)conhecidos como mais uma possibilidade de apreciação e análise de um dado objeto simbólico.

Ou seja, estabelecer uma ligação entre conhecimentos, ressignificar e reestruturar a forma como se faz isso, possibilita transformar significativamente a natureza das questões propostas, as formas como são interpretadas e a maneira como podem ser adequadamente respondidas (Figura 07).

Estabelecer movimentos a contrapelo (Benjamin, 1994), atualmente, pode ser um ato em que a imaginação e a criatividade adquirem um lugar político e podem nos fazer questionar, até mesmo, processos institucionais da cadeia de gestão e pensamento do patrimônio ao qual estamos familiarizados.

Para elucidar mais essa questão, podemos destacar o trabalho de análise da Teoria do Controle Cultural¹⁷. Quando falamos de patrimônio, também falamos de decisões que precisam ser tomadas mais cedo ou mais tarde e que estão ligadas a um jogo de poder (Barboza; Mendonça, 2024).

Falar sobre espaços institucionalizados que são responsáveis pelo patrimônio cultural – como por exemplo, os museus – é falar sobre espaços de poder. Barboza e Mendonça (2024) questionam se as ações inclusivas e de gestão compartilhada desses lugares estão sendo suficientes para garantir a salvaguarda de diversos patrimônios, pertencentes, principalmente, a grupos que têm sido subjugados historicamente. Como colocado pelas autoras, “como museólogos e profissionais do patrimônio, não é suficiente ‘abrir espaço’ para coleções diversas, patrimônios marginalizados, se não formos capazes de mudar os procedimentos de gestão desses bens culturais” (Barboza; Mendonça, 2024: 25).

¹⁷ Bonfil Batalla (1988) define o controle cultural como a capacidade social de decisão de um grupo sobre os elementos culturais (visto como recursos) que são necessários para formular e realizar um propósito social, [capacidade essa] a qual tem implícita uma dimensão política relacionada com a maior ou a menor capacidade que tem esse grupo subalterno para o exercício do poder (Pérez Ruiz, 2013, p. 124; tradução das autoras).

São as decisões em torno da cadeia operatória de gestão do patrimônio que definem quem são os responsáveis por aqueles bens. Essas decisões podem ser responsáveis por verdadeiras transformações sociais ou por gerar e intensificar tensões entre comunidades e ser responsável pela destruição da memória de outras (Barboza; Mendonça, 2024). Nesse sentido, outros caminhos precisam ser levados em consideração quando falamos da salvaguarda do patrimônio cultural, e usamos aqui, da mesma forma que as autoras, o conceito de salvaguarda (Aikawa, 2004), ou seja, de que o termo destaca a importância de garantir, principalmente, a perpetuação dos aspectos não materiais vinculados ao bem material não patrimonializado, diferente do proposto pela UNESCO (2003).

Chegamos nessa discussão para elucidar o papel de pensar outras pedagogias na fotografia a fim de estimular o direito à cidadania, à luta por justiça social, à proteção do meio ambiente, ao combate a todos os tipos de preconceitos. Por conseguinte, também para lutar por uma sociedade mais diversa e mais inclusiva ¹⁸, a qual atravessa as gerações que passam pela Fotoativa até hoje, um lugar para se pensar novas formas de gerir e de compreender os patrimônios culturais na cidade.

Figura 7: Ocupação pública da Associação Fotoativa, na Praça das Mercês, durante a terceira mostra de projeções, dedicada a exibir trabalhos audiovisuais de diversos artistas do país.



Fonte: Acervo de Miguel Chikaoka, 2015.

¹⁸ Este trecho faz alusão à missão da associação, presente no seu estatuto. Para mais informações: fotoativa.org.br.

Uma vez que a rede da Associação tem se ramificado em parceria com diferentes instituições, na gestão de editais e de projetos vinculados ao fomento da cultura, aos movimentos sociais e com as comunidades que buscam e lutam pelos mesmos objetivos que nós, Fotoativistas, será que não há a possibilidade de uma articulação social e política para a reivindicação de direitos e de participação na gestão da cadeia operatória do patrimônio? Talvez o mundo com o qual sonhamos, precise ser compreendido como um lugar onde precisemos nos desvencilhar de práticas consideradas essenciais ou inimagináveis de não existir. Talvez, o próprio conceito de museus ou de patrimônios acabe se diluindo para dar lugar ao desconhecido (por hora) que contemple a maior diversidade possível de demandas.

Pode ser complexo pensar em se desvencilhar de muito do que estamos acostumados no mundo atual, recomeçar do zero, inclusive se pensarmos sobre a ideia de patrimônio, nas discussões e avanços que chegamos ao longo do tempo, com conceitos muito bem definidos, nas formas de gerir coleções e produzir conhecimento a partir da cultura material e imaterial, mas pode ser um passo a ser considerado para a própria continuidade das contradições de nossa espécie.

3. Breves e últimas considerações

Neste artigo, buscou-se falar, de forma breve, sobre alguns dos acontecimentos que pavimentaram o caminho para o surgimento da Associação Fotoativa, ao destacar o seu contexto social, alguns personagens fundamentais na construção deste movimento, a exemplo de ocupação do espaço urbano através de exposições no formato de fotovaras e em ações educativas em espaços importantes da região.

Também foram importantes os desdobramentos estéticos que essas ações acabaram por revelar como a formação de gerações de pessoas na área da fotografia, artes visuais, teatro, dança, e que, ao mesclar essas diferentes linguagens, constituídas pelo DNA da Fotoativa, lançaram para o Brasil e para o mundo pessoas com olhares singulares sobre esta parte da região amazônica em que está localizado o Estado do Pará.

O reconhecimento de órgãos públicos, como a prefeitura do município de Belém, a qual permitiu, como uso de concessão, o casarão da praça das Mercês para a realização das atividades culturais da Associação, a própria institucionalização jurídica da associação e a inclusão da Fotoativa no mapa de pontos de Cultura da região Norte do país revelam a importância de um lugar formador e de referência para a fotografia e a arte educação como práticas políticas estruturantes.

Desse modo, se levarmos em consideração sua estrutura operacional como uma instituição cultural e ao nos debruçarmos sobre a sua trajetória e ações atuais, podemos notar que se trata de um espaço operante na cadeia do patrimônio a partir da preservação da memória de uma cena artística e da documentação da cidade não como um documento final, mas como um processo em constante movimento, constelação de singularidades e de sensibilidades a partir da Amazônia paraense.

Referências

AIKAWA, Noriko. Visión Histórica de la Preparación de la Convención Internacional de la UNESCO para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. In: UNESCO (Org.). *Patrimonio Inmaterial*. Paris, UNESCO, 2004, p. 140-153.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre, L&PM Editores, 2018.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 222-232.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou o gaio saber inquieto: O olho da história*, III. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2018.

CONVENÇÃO PARA SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL, 2003, Paris, *Convenção para a salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*, Paris, UNESCO, 2003.

DOS SANTOS, Ilton Ribeiro. Galeria de Arte de Belém Theodoro Braga: fluxograma de símbolos nos difíceis dias humanos. *Revista Literária Talaes/ESMAC*, Ananindeua, 2016, n.3, p. 37-43. 2016.

FERNANDES, Rosane Patricia; ROCHA, D. B.; CARELLI, M. Entre coisas colecionadas e coleções musealizadas: funções e valores da materialidade histórica, *Revista Estudos Históricos*, Uruguai, 2021, n. 26, p. 1-29, dez. 2021.

FOTOATIVA, Associação. Quem somos. Disponível em: <https://fotoativa.org.br/A-Fotoativa>. Acesso em: 02 de nov. de 2024.

GEERTZ, Clifford. *O saber local*. Petrópolis, Vozes, 1997.

INGOLD, Tim. Materials against materiality, *Archaeological Dialogues*, Inglaterra, 2007, n. 1, p. 1-16, abr. 2007.

LIMA, Tânia Andrade. Cultura Material: a dimensão concreta das relações sociais. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas*, Belém, 2011, n. 1, p. 11-23, 2011.

MAGNO, Luciana Loureiro Figueira. *Miguel Chikaoka: fotografia como prática da liberdade*. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

MANESCHY, Orlando. *Amazônia, lugar da experiência*. Belém, Editora UFPA, 2013.

MANESCHY, Orlando. O corpo sutil das imagens: fotografias de Gratuliano Bibas. Fotografia contemporânea paraense: panorama 80/90. In: PARÁ, Secretaria de Estado da Cultura. *Fotografia Contemporânea Paraense: Panorama 80/90*. Belém, SECULT-PA, 2002, p. 194-200.

MOKARZEL, Marisa. *Navegante da luz: Miguel Chikaoka e o navegar de uma produção experimental*. Belém, Kamara Kó Fotografias, 2014.

MOKARZEL, Marisa. Terras Amazonianas, Terras Brasis. In: MANESCHY, Orlando. *Amazônia, lugar da experiência*. Belém, Editora UFPA, 2013, p. 37-44.

MORAES, Cleodir. Faces expressivas de uma experiência coletiva: artes plásticas e cinema em Belém dos anos 1960. *Domínios da Imagem*, Belém, 2020, n. 26, p. 33-64, jul. 2020.

OLSEN, B. Material culture after text: re-membering things, *Norwegian Archaeological Review*, Noruega, 2003, n. 2, p. 87-104, 2003.

PARÁ. Secretaria de Estado da Cultura. *Fotografia contemporânea paraense: panorama 80/90*. Belém, SECULT-PA, 2002.

PESSOA, Fernando. *O Livro do Desassossego*. São Paulo, Companhia das Letras, 2023, p. 166.

SAMAIN, Etienne. *Como pensam as imagens*. Campinas, Editora da Unicamp, 2012.

Do berço ao túmulo: um olhar etnográfico sobre o “lixo”

From Cradle to Grave: An Ethnographic Perspective on “Waste”

Simone Portela de Azambuja

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS
Porto Alegre, Brasil.
spazambuja@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0659-4503>

Alexsânder Nakaóka Elias

Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes
Montes Claros, Brasil
alexdefabri@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6746-0464>

Alexandro Cardoso

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS
Porto Alegre, Brasil
alexmnrcr@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5763-7323>

Recebido em: 20 de fevereiro de 2025

Aceito em: 04 de abril de 2025

Resumo:

Desde tenra idade sempre fui fascinada por tudo que dizia respeito ao elemento água. Numa caminhada pela orla da cidade de Porto Alegre observando o vai e vem das ondas do rio/lago Guaíba, vejo o que restou de um bebê de plástico se movimentando em suas águas. Há quem diga que o primeiro plástico do mundo ainda existe e que ou ele está poluindo alguma região do planeta ou, no melhor cenário, foi transformado em um brinquedo, um produto ou o que for. A partir desta observação local e de sua produção imagética trazida para a Oficina “(Des)Montagens como Modos de Conhecimento” realizada no Navisual/UFRGS, buscou-se interpretar a complexidade da relação entre a humanidade e a produção de resíduos, com uma abordagem centrada em um caso específico: Porto Alegre (RS, Brasil). Neste contexto procuramos trazer as intrincadas teias que conectam as práticas de produção e destinação final de resíduos sólidos, local e globalmente, trazendo reflexões e desafios que transcendem fronteiras.

Palavras-chave: Imagem; Resíduos Sólidos; Políticas Públicas; Gestão Socioambiental.

Abstract:

From an early age, I have always been fascinated by everything related to the element of water. During a walk along the waterfront of Porto Alegre, observing the ebb and flow of the waves of the Guaíba River/Lake, I noticed the remains of a plastic baby drifting in its waters. Some say that the world's first plastic still exists—either polluting some region of the planet or, in the best-case scenario, having been transformed into a toy, a product, or something else. Based on this local observation and the imagery produced for the workshop “(Dis)Assemblies as Modes of Knowledge,” held at Navisual/UFRGS, we sought to interpret the complexity of the relationship between humanity and waste production, with a focus on a specific case: Porto Alegre (RS, Brazil). In this context, we aimed to explore the intricate webs connecting waste production and disposal practices, both locally and globally, bringing forth reflections and challenges that transcend borders.

Keywords: Image. Solid Waste; Public Policies; Socio-environmental Management.

Introdução

Desde tenra idade sempre fui fascinada por tudo que dizia respeito ao elemento água. Ela representa 70% dos nossos corpos (Lote, 2012) e 70% da superfície do planeta (Press et al., 2006). Deste percentual, aproximadamente 3% são de água doce. Numa caminhada pela orla da cidade de Porto Alegre observando o vai e vem das ondas do rio/lago Guaíba (no Instituto de Geociências/UFRGS existem duas vertentes de interpretação acadêmica sobre o Guaíba, um grupo coloca que ele é um rio e outro o define como lago), vejo o que restou de um bebê de plástico se movimentando em suas águas e tento compreender como pode ter ocorrido a trajetória do mesmo até este local. Há quem diga que o primeiro plástico do mundo ainda existe e que ou ele está poluindo alguma região do planeta ou, no melhor cenário, foi transformado em um brinquedo, um produto ou o que for. A sociedade humana consome cerca de 400 milhões de toneladas de plástico por ano (United Nations Environment Programme, 2021). Ele está em nossas casas, em nossos corpos, nos solos, nas águas, na forma de grandes ilhas, como as que existem no oceano Pacífico, ou na forma de micro plásticos nos líquidos que ingerimos.

As imagens trazidas neste estudo foram realizadas durante a Oficina “(Des)Montagens como Modos de Conhecimento” que realizei no Núcleo de Antropologia Visual na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação do professor Alexsânder Nakaóka Elias (Pós doutorando UFRGS 2022 e 2023 e Departamento de Cinema e Audiovisual – Unimontes), ocorrida de forma presencial nos dias 14, 21, 28 de março e 4 de abril de 2023.

A oficina propôs às/aos participantes tomar a montagem como metodologia, um modo de fazer pensar e conhecer, capaz de articular as experiências e os materiais coletados nas suas pesquisas de campo, tendo como ponto de partida a seguinte indagação: como relacionar diferentes formas de experiências, grafias (incluindo as imagens) e narrativas para compor e experimentar o saber antropológico?

Houve quatro encontros, realizados na sala do Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL/UFRGS), com três horas de duração cada, nos quais tivemos momentos compostos por discussões teóricas, técnicas e uma parte direcionada para a produção e experimentação audiovisuais.

O curso teve, na primeira sessão, uma dinâmica de apresentação das/os participantes e contextualização da oficina. Na continuidade, o professor fez uma introdução teórica com referências e exemplos sobre possíveis noções e conceitos de montagem. Após essa parte,

passamos a escuta e conversação entre os (as) participantes em torno das definições dos temas etnográficos para a realização de nossos ensaios. Foi uma experiência muito enriquecedora no sentido de entender as diferentes motivações e temas escolhidos por cada pessoa dentro de suas visões particulares, relacionadas com seus momentos de vida e suas percepções direcionadas a uma gama muito variada de temas. O porquê do despertar de cada pessoa sobre um determinado assunto e não sobre outro, foi instigador e um grande aprendizado. Pessoas com trajetórias diferentes, trabalhando em conjunto, unidas pela grande vontade de produzir imagens e melhor expressar os seus trabalhos a partir delas.

Em relação ao processo de produção do meu trabalho nesta oficina, o local escolhido e o tema, tenho a relatar que sempre gostei muito do elemento “água”. Escolhi a orla do Guaíba como itinerário de minha experiência de campo porque esta paisagem me remete a minha infância e pré-adolescência, época em que ainda era possível tomar banho na praia de Ipanema em Porto Alegre, não muito longe do centro da cidade. Meu pai levava toda família (5 filhos) para desfrutar das águas deste lindo rio/lago. Para nós, foram dias incríveis. O contato com a água era um elixir de alegrias e novas emoções. Brincávamos muito, com tudo que aparecia e de todas as formas.

Durante minha juventude, minha família sempre morou em casas alugadas e boa parte da minha adolescência cresci numa casa com muitas árvores frutíferas no quintal (era a paisagem comum de minha cidade naquela época) e que tinha dois lagos, um com tartarugas nativas do Rio Grande do Sul e outro também com peixes típicos de nosso estado. Sempre adorei observar e alimentar estes seres que me acompanharam durante este espaço de tempo da minha vida. Os vizinhos começaram a pescar nossos peixes, bagres, cascudos e lambaris e finalmente eles desapareceram. Que tristeza! Minha convivência com eles havia acabado. Ficaram apenas as tartarugas e pequenos peixes vermelhos do outro laguinho.

Neste contexto de gostar muito de estar presente na beira de corpos hídricos, durante este período de minha vida e desde sempre, com 16 anos fui fazer o curso de Oceanologia na Fundação Universidade de Rio Grande, no sul do estado. Minha vida ao lado, dentro e através da água estava garantida. Ao mesmo tempo, a questão dos resíduos sólidos sempre ocupou muitas das minhas preocupações. Em 2001, criei em conjunto com uma colega de trabalho o primeiro programa de reciclagem de resíduos sólidos de uma instituição pública no Rio Grande do Sul. O “Programa Reciclar”, no Banrisul, serviu de referência para implementação de outros programas em diversas instituições públicas e o mesmo continua ativo até hoje,

auxiliando na gestão de resíduos sólidos e na manutenção das unidades de triagem e de seus trabalhadores (as) em Porto Alegre e no interior do estado. Atualmente, participo da Câmara Técnica de Resíduos Sólidos, Emissões e Efluentes de Porto Alegre dentro do Comitê Municipal de Meio Ambiente, representando a Agapan (participo como vice-presidente da mesma), ONG ambiental criada em 1971, a qual completou 53 anos de existência (considerada a mais antiga do Brasil) e que continua bastante ativa do ponto de vista local, estadual e nacional.

Na segunda sessão da oficina, tivemos contato com conceitos básicos de *softwares* de edição, especialmente Photoshop e Adobe Premiere, voltados para a fotografia e o cinema/vídeo, respectivamente. Também tivemos, neste encontro, a seleção, por parte dos/as participantes, das “grafias” (Ingold, 2012, 2015) para a composição dos ensaios visuais, compostos por fotos, vídeos, desenhos, colagens etc.

Sobre a composição do ensaio visual escolhido, no percurso pela orla do Guaíba, chego numa pequena prainha próxima ao centro da cidade e encontro um bebê de plástico, completamente a deriva, boiando no vai e vem das águas, unicamente com sua cabeça e sem nenhuma outra parte do corpo. Às vezes me parecia vivo, sendo levado pelas águas que derramam, extravasam, levam, deslizam, lavam, desaguam.

Este bebê com certeza já pertenceu a alguém. Provavelmente uma criança que o cuidava e muito brincou com ele. O que pode ter acontecido? Que situações o levaram a esta situação de abandono? Que volume de chuva tão grande pode tê-lo trazido até aqui? Ou foi simplesmente alguém que jogou “fora” aquilo que não queria mais? Mas o “fora” não existe, tudo vai parar em algum lugar.

O futuro é incerto. O que significa para as espécies aquáticas terem estes milhares de objetos de plástico ao redor, muitas vezes pensando ser alimento ou qualquer outra coisa? E morrer por excesso de plástico no aparelho digestivo? Como é conviver com micro plásticos que estão por tudo, na água, no solo e no ar, em nossa corrente sanguínea, em nossos pulmões? Nos tornaremos plastificados progressivamente? Que tipo de ser humano surgirá a partir disto? Sobreviveremos?

Alguns meses antes de sair a campo li no site do Instituto Akatu: “Se todo o ‘lixo’ urbano gerado pela população brasileira fosse espalhado por uma estrada percorrendo os 7,4 mil km do litoral do país, em apenas 1 dia teríamos um tapete de resíduos com 3,5

centímetros de altura. No período de um ano, o acesso às praias seria bloqueado por uma enorme muralha com odor muito forte de quase 13 metros de altura”.

O “lixo” é a expressão de uma sociedade. Sua composição e o tratamento recebido por parte das pessoas denuncia o tipo de sistema sob o qual elas estão submetidas e reproduzem, e a relação deste com a natureza. Neste contexto, este estudo buscará interpretar a complexidade da relação entre a humanidade e a produção de resíduos, com uma abordagem centrada em um caso específico: Porto Alegre (RS, Brasil). Ao observar esta realidade local, do ponto de vista imagético e contextual, esperamos trazer as intrincadas teias que conectam as práticas de produção e destinação final de resíduos sólidos à escala global.

Um caso tão particular como o de nossa cidade carrega consigo reflexões que transcendem fronteiras, refletindo desafios enfrentados por comunidades em todo o mundo. Esta análise detalhada não apenas evidenciará as peculiaridades locais, mas pode vir a contribuir para uma compreensão mais profunda da complexidade relacionada a esta temática.

As imagens apresentadas estão montadas em uma narrativa linear/cronológica e a forma de organização delas foi no formato de trípticos, respeitando a ordem das fotografias que mostravam sucessivamente as diferentes posições do bebê na beira da orla do Guaíba. As imagens da paisagem local foram organizadas de forma a trazer o contexto mais amplo do ambiente e em que situação o bebê se encontrava frente as mesmas.

Nos dois últimos encontros, realizamos a montagem e análise dos ensaios e narrativas visuais elaborados, compostos tanto por imagens impressas quanto por imagens digitais. O grau de colaboração entre as pessoas foi enorme tanto na composição quanto na montagem da exposição, que foi realizada posteriormente na galeria Olho Nu, vinculada ao IFCH/UFRGS. Foram momentos muito especiais e de relações muito gratificantes. O objetivo do curso foi oferecer ferramentas teóricas-metodológicas, técnicas e estéticas para que as pessoas pudessem realizar etnografias com a produção de múltiplas grafias (textos, imagens, sons etc.) e articulá-las por meio do instigante e múltiplo conceito de “montagem” (Eisenstein, 1929,1942; Warburg, 1929; Nakaóka Elias, 2018, 2019, 2020; Samain, 2012; etc.).

Fotografia 1: O lago/rio e o “lixo”



Fonte: Simone Portela de Azambuja, 5 de março de 2023.

Fotografia 2: Do berço para a água I



Fonte: Simone Portela de Azambuja, 5 de março de 2023.

Fotografia 3: Do berço para a água II



Fonte: Simone Portela de Azambuja, 5 de março de 2023.

Fotografia 4: Da água para o túmulo



Fonte: Simone Portela de Azambuja, 5 de março de 2023.

Breve História da relação da humanidade com os resíduos sólidos

Os problemas relacionados à geração, acondicionamento e destinação final dos resíduos, popularmente conhecidos como “lixo”, os rejeitos da sociedade, têm sido vinculados ao processo de passagem da humanidade à vida em grupo e a sua fixação, agravando-se com o desenvolvimento das comunidades humanas. Esta fixação se deu, preferencialmente, próxima a corpos hídricos em função do abastecimento público de água para consumo humano e animal, agricultura, pesca, transporte, comunicação, além de outros aspectos. Boa parte da nossa história antiga, por exemplo, poderia ser observada a partir de nossas pegadas, de nossos resíduos, e é a partir dos estudos deles que aprendemos como os seres humanos foram se desenvolvendo até os dias de hoje.

Capra (1996, 1982) analisa a crise multidimensional que está causando a progressiva degradação mundial como fruto de uma crise de percepção constituída historicamente a partir da visão de mundo como algo mecânico e compartimentado, onde mesmo os seres humanos

habitando o mesmo lugar, tanto as paisagens quanto às condições ambientais, podem ser completamente distintas. Tomamos como exemplo uma viagem de avião, onde todos os passageiros estão no voo, entretanto alguns estão pilotando, outros como atendentes de bordo, alguns na primeira classe, outros em classes inferiores, sendo atendidos de forma distintas. Partilham da mesma viagem, mas de forma completamente diferente.

Sabatini (2021) coloca que no início da Idade Média e até aproximadamente o ano 1.000, as práticas em relação aos resíduos sólidos eram ainda as mesmas, com quase nenhuma modificação. Através do desenvolvimento do comércio, do capitalismo e do fluxo da população em direção às cidades, a situação se altera rapidamente. Ao longo da história, as cidades foram sendo criadas para melhor espacializar as atividades decorrentes da produção e da circulação de mercadorias. A industrialização, o capitalismo e a urbanização são fenômenos completamente conectados, acarretando progressivamente o aumento populacional e o adensamento urbano, trazendo consequências profundamente impactantes sobre o ambiente e as populações.

Segundo Alves (1999), nas zonas rurais antigas, “lixo”, ou seja, rejeitos, não existiam. As bananeiras e outras plantas eram revitalizadas pelos excrementos humanos, e os porcos, galinhas e cachorros tratavam de reciclar todas as sobras orgânicas. Naqueles tempos, não havia nada que se assemelhasse a garrafas, plásticos, latas de refrigerantes e pneus. O lixo estava integrado à vida.

Somente no século XIX começaram a surgir soluções técnicas e passou-se a adotar medidas para a regulamentação dos serviços e dos procedimentos no campo da limpeza urbana. O mais comum, no país, era a população criar buracos no quintal, jogando todos os resíduos misturados ali e atearem fogo, ou ainda, depositar nas margens dos rios, de onde sai a expressão popular “a chuva vem para limpar”, referindo-se a enxurrada que “levava tudo para outro lugar”. A preocupação, discussão e busca de definição de uma política de tratamento do problema dos resíduos são muito recentes.

Na segunda metade do século XX, a tematização acerca das dimensões socioambientais do problema dos resíduos vem à tona juntamente com o surgimento da crise ecológica. A Conferência de Estocolmo, ocorrida em 1972, onde se discutiram temas como poluição atmosférica e consumo excessivo dos recursos naturais, foi essencial para começarem a ser organizados congressos e seminários exclusivamente sobre resíduos sólidos. Inicia-se, também, neste período, o tratamento mais aprofundado da questão junto à problemática

sanitária, que já desenvolvia há mais tempo estudos e ações sobre questões referentes a águas e esgotos.

As soluções adotadas iniciaram-se com o estabelecimento de empresas e órgãos públicos especificamente responsáveis pelos serviços de coleta, transporte e destinação final de resíduos sólidos das cidades. As políticas de tratamento e solução do problema, entretanto, ainda se referiam mais aos efeitos, aos grandes problemas com os resíduos, mas sem uma crítica elaborada e contundente sobre as atitudes, hábitos e comportamentos produtivistas-consumistas da população. Conforme afirma Neto (1999: 15), “se extraterrestres quisessem estudar os habitantes deste planeta que gira em torno do Sol, bastaria prestar atenção naquilo que os nativos produzem e jogam fora”.

Gil (2003) afirma que um dos problemas mais graves é que os resíduos são jogados de maneira indiscriminada em rios, lagos ou mares. Proporcionalmente este volume é bem maior nos centros urbanos, perfazendo 56% do total.

Não é uma tarefa fácil definir os resíduos, pois sua origem e formação estão ligadas a inúmeros fatores: variações sazonais, condições climáticas, hábitos e costumes, variações na economia, políticas públicas, formas de produção e consumo, etc. Assim, a identificação desses fatores é uma tarefa muito complexa e somente um intenso estudo, ao longo de muitos anos, poderia revelar informações mais precisas no que se refere à origem e formação dos resíduos no meio urbano e rural.

A Política Nacional de Resíduos Sólidos – PNRS, Lei Federal 12.305 de 2010, é a principal norma no Brasil a respeito da gestão dos resíduos sólidos, estabelecendo as diretrizes que devem ser seguidas pelos municípios na elaboração de seus planos locais e regionais.

Em seu artigo 3º, capítulo II, título I, inciso XVI, os resíduos sólidos são definidos como “material, substância, objeto ou bem descartado resultante de atividades humanas em sociedade, a cuja destinação final se procede, se propõe proceder ou se está obrigado a proceder, nos estados sólidos ou semissólido, bem como gases contidos em recipientes e líquidos cujas particularidades tornem inviável o seu lançamento na rede pública de esgotos ou em corpos d’água, ou exijam para isso soluções técnica ou economicamente inviáveis em face da melhor tecnologia disponível”.

No inciso XV, temos a definição de rejeitos: “resíduos sólidos que, depois de esgotadas todas as possibilidades de tratamento e recuperação por processos tecnológicos disponíveis e

economicamente viáveis, não apresentem outra possibilidade que não a disposição final ambientalmente adequada”. Do ponto de vista teórico, teríamos então, destinação para os resíduos e disposição dos rejeitos. De acordo com o artigo 9º, capítulo I, título III a ordem de prioridade a ser respeitada seria: “a não geração, redução, reutilização, reciclagem, tratamentos dos resíduos sólidos e disposição final ambientalmente adequada dos rejeitos”.

Quando se coloca a expressão “disposição final ambientalmente adequada”, a referência é única e exclusivamente a aterros sanitários, que deveriam ser o destino final apenas dos rejeitos, mas para onde ainda vão, infelizmente, boa parte de nossos resíduos.

Conforme o Plano Nacional de Saneamento Básico de 2022, as informações sobre a geração de RSU no Brasil durante o ano de 2022, alcançaram um total de aproximadamente 81,8 milhões de toneladas, o que corresponde a 224 mil toneladas diárias. Com isso, cada brasileiro produziu, em média, 1,043 kg de resíduos por dia. A partir destes registros de 2022, observa-se que o montante de RSU gerados no país apresentou uma curva regressiva. As possíveis razões podem estar relacionadas às novas dinâmicas sociais após a pandemia, com a retomada da geração de resíduos nas empresas, escolas e escritórios, com a menor utilização dos serviços de delivery em comparação ao período de maior isolamento social e por conta da variação no poder de compra de parte da população. Regionalmente e nos formatos dos anos anteriores, a região com maior geração de resíduos continua sendo a Sudeste, com cerca de 111 mil toneladas diárias (aproximadamente 50% da geração do país) e uma média de 450 kg/hab/ano, enquanto a região Centro-Oeste representa pouco mais de 7% do total gerado, com cerca de 6 milhões de toneladas/ano, a menor dentre as regiões. (Abrelpe:16). Em termos de geração diária por habitante, as variações regionais mostram-se bastante latentes, com a região Sudeste apresentando uma geração média de 1,234 kg/hab/dia, a maior do país e, na outra ponta, a região Sul com uma média de 0,776 kg/hab/dia.

No ano de 2021, o número de municípios que apresentaram alguma iniciativa de coleta seletiva foi de 4.183, representando 75,1% do total de municípios do país, quantidade ligeiramente superior àquela verificada em 2020. Importante salientar que, em muitos municípios, as atividades de coleta seletiva ainda não abrangem a totalidade da população, podendo ser iniciativas pontuais. As regiões Sul e Sudeste são as que apresentam os maiores percentuais de municípios com iniciativa de coleta seletiva, com mais de 90% dos municípios com alguma iniciativa nesse sentido, ao mesmo tempo, a região sul apresenta dados um pouco superiores à região sudeste (Abrelpe:25).

A Constituição Federal de 1988 promoveu a descentralização do planejamento e execução de políticas públicas, como as de saúde, educação, habitação e assistência social, além de um aumento do repasse de recursos tributários aos municípios. Sob certo aspecto, essa condição poderia ser considerada um passo rumo à democracia, por outro lado, levando-se em conta que existem no Brasil mais de 5.500 municípios, e que as situações financeiras administrativas e de suporte técnico variam consideravelmente entre eles, pode-se imaginar as dificuldades que os poderes locais enfrentam para fazer face aos novos desafios de prover serviços básicos, anteriormente sob responsabilidade do governo federal, em suas respectivas comunidades (Martins, 2003).

A responsabilidade pela proteção do meio ambiente, pelo combate à poluição e pela oferta de saneamento básico a todos os cidadãos brasileiros está prevista na Constituição Federal, que deixa ainda, a cargo dos municípios, legislar sobre assuntos de interesse local e de organização dos serviços públicos. Por isto, e por tradição, a gestão da limpeza urbana e dos resíduos sólidos gerados em seu território, inclusive os provenientes dos estabelecimentos de serviços de saúde, é de responsabilidade dos municípios (PNSB, 2000 – IBGE:50).

Refletir sobre o papel do lixo e sua contextualização cultural, evoca discussões tão importantes quanto os costumes e crenças, indicando no ciclo-vida-morte a possibilidade de interpretações até mesmo religiosas. Assim, têm-se delineado situações, na questão do lixo, indicadoras de um novo tempo, em que o estigma da morte dá lugar a possibilidades que mudam radicalmente muitos dos valores tradicionais do ser humano. Num processo similar ao de certas religiões (nas quais a morte é vencida pela transformação, pela conquista de uma nova vida) e da própria natureza (onde a morte é fonte de vida), o que era percebido como sujo, desprezível, podre, agora é energia, matéria-prima, natureza embutida. O lixo é reciclável, algo que consegue renascer. Desse modo, quando se passa a acreditar em uma concepção de vitória sobre a morte, o que era degradante, sem sentido, decadente e ameaçador, passa a ser prenúncio de uma vida melhor. No caso do lixo doméstico, a reciclagem o reintroduz direta e claramente no “ciclo” da natureza, superando assim a sua “morte” (Eigenher, 1992).

Não é necessário ser um especialista em história dos costumes para saber que as preocupações com o lixo têm uma existência relativamente recente. Nas cidades medievais, o “lixo” (restos de comida, excrementos, cadáveres de animais...) era, em grande parte, jogado

nas ruas. A palavra se encontra entre aspas porque, naquele contexto, certamente, ela não poderia significar o mesmo que passou a representar para a humanidade, hoje.

Nos cemitérios medievais, as sepulturas eram, com enorme frequência, coletivas, e ficavam sempre algum tempo semiabertas até se completarem. O cemitério localizava-se nas adjacências da igreja, que era o centro da vida comunitária cotidiana e, nesse local as pessoas passeavam, compravam, vendiam, fabricavam pães. Não há registros, senão muito posteriores, de pessoas reclamando do mau cheiro, chamando aquilo de “lixo”, ou apresentando dessas práticas uma concepção negativa, como se tudo aquilo fosse dejetos. Muito vagarosamente essas práticas medievais, em relação ao “lixo”, se modificaram. E não se tratou absolutamente de uma modificação espontânea, sem resistências, como qualquer passeio pelas cidades brasileiras e por várias europeias pode, ainda hoje, demonstrar muito bem. É preciso considerar seriamente a possibilidade de que, diferentemente do postulado pelos dogmas, houvesse certa desiderabilidade no “lixo” e que as pessoas retirassem algum prazer da convivência com ele, conforme Rodrigues (1992).

A antropóloga inglesa Douglas (1976 apud Carregal, 1992: 12) recusa-se a avaliar a atitude humana frente à sujeira separada de seu oposto, a limpeza. Vista pela autora como a reordenação do ambiente, um movimento e um esforço criativos para relacionar forma e função, para fazer da experiência uma unidade, a limpeza presume classificação, ordenação enfim, ordem, o que leva o homem a observar a sujeira como o que é desordenado, fora das classificações, o que está isolado.

O contraponto sujeira /limpeza leva Douglas (1976, apud Carregal, 1992: 12) a declarar:

Acredito que ideias sobre separar, purificar, demarcar e punir transgressões têm como função principal impor sistematização a uma experiência desordenada. É somente exagerando a diferença entre dentro e fora, acima e abaixo, fêmea e macho, com e contra, que um semblante de ordem é criado.

Para Douglas (1976) e Carregal (1992), “a higiene e a sujeira”, tocam os sistemas simbólicos. Ao invés de se ligarem somente à higiene/estética e ao conhecimento de organismos patogênicos, as idéias sobre a sujeira estão relacionadas com sistema, ordenação e classificação sistemática das coisas, na medida em que a ordem implique rejeitar elementos inapropriados. Esta ideia de sujeira leva-nos diretamente ao campo do simbolismo e promete uma ligação com sistemas mais obviamente simbólicos de pureza.

A Agenda 21 brasileira recomenda aos gestores municipais e às organizações da sociedade civil que participam das discussões acerca das questões relativas à gestão urbana, que se combata o desperdício e a geração de resíduos por parte dos consumidores domésticos e pelas empresas, dentre outros itens. O mesmo documento ressalta a importância de se estimularem soluções comunitárias, promovendo-se, em primeiro lugar, o desenvolvimento institucional, através do fortalecimento de canais democráticos de participação (BRASIL, MMA, 2000).

Em realidade, não produzir lixo, ao invés de reciclá-lo, seria bem melhor em termos socioambientais. O ser humano ainda está bastante distanciado dessa atitude, dir-se-ia, quase utópica situação de “lixo zero”. Tal mudança exigiria uma transformação radical nas formas de produção e consumo, o que abarcaria, igualmente, modificações estruturais profundas em todos os setores da sociedade.

A essência da ideia de reaproveitamento se fundamenta na redução das atividades extrativistas de matéria-prima. Esse fato, associado à redução da quantidade a ser tratada pela retirada do material reciclável, torna o reaproveitamento fator essencial no gerenciamento de resíduos sólidos, tanto no que se refere à proteção ambiental quanto às implicações econômicas e sociais, ao mesmo tempo dignificando e valorizando as pessoas que trabalham com a separação de resíduos sólidos, seja formal ou informalmente. Também significa economia energética no processo de reciclagem, em relação ao processo produtivo convencional,

Além disso, a redução do lixo por meio da não geração, reutilização, reciclagem e compostagem, auxilia a diminuir os impactos das mudanças climáticas, reduzindo as emissões de gases de efeito estufa, sequestrando carbono e melhorando o solo, ar, a qualidade da água e a saúde da população.

Porto Alegre sob e sobre resíduos

Em 1915, os resíduos retirados das habitações de Porto Alegre alcançavam um volume de 96,6 m³, sendo transportado em 120 viagens de carroças por dia. Do interior do forno incinerador, então implantado, eram retiradas 88 carroças diárias de cinzas. A limpeza das ruas produzia 117 carroças diárias de terra devido às redes de canalização que estavam sendo implementadas, além dos 431 animais encontrados mortos e que eram cremados, todos os

dias. Na época, Porto Alegre apresentava um incremento anual de produção de resíduos sólidos de 7 a 8% (PMGIRS, 2023, p.16).

Segundo Rossi (2023), as fontes consultadas apontam que assuntos relacionados aos resíduos já faziam parte da agenda do poder municipal desde o século XIX. Com isto percebe-se que é nas margens do Guaíba que o centro urbano cresce e os primeiros grandes depósitos de resíduos se desenvolvem. De acordo com os registros, a partir da década de 1950, alguns dos maiores depósitos de resíduos (em número de 31) vão se afastando das margens do Guaíba para outras regiões. Em 1973, Porto Alegre já tinha seus limites definidos como região metropolitana, período em que as cidades vizinhas recebem um fluxo migratório intenso. A ampliação dessa expansão se dá essencialmente em sua planície na direção norte. Segundo PMGIRS (2023, p.16):

Em Porto Alegre, as Seções de Higiene e do Asseio constituíram a antiga Diretoria da Limpeza e Asseio Público até o ano de 1936, com a prefeitura de Alberto Bins. No ano de 1937 falava-se em Diretoria da Limpeza Pública, vinculada à Diretoria Geral do Saneamento e, mais tarde, em Diretoria Geral de Obras e Viação. Em 1945, o órgão responsável chamou-se de Administração de Limpeza Pública, ligada ao Gabinete do Prefeito. Em 1955, recebeu o nome de Servidor de Limpeza Pública, subordinado ao Departamento de Obras. Em 1957, foi transformado em Divisão de Limpeza Pública e, em 1969, em Departamento de Limpeza Pública.

A Prefeitura Municipal de Porto Alegre (PMPA) na década de 1960, através do antigo Departamento de Limpeza Pública (DLP), atualmente chamado de Departamento de Limpeza Urbana (DMLU), seguindo a tendência de outras capitais brasileiras, implantou o sistema de coleta de resíduos das ruas. Na época, “a prática adotada nessa época era a venda dos serviços de aterramento de pequenas áreas privadas, elevação de cotas com disposição e compactação de resíduos sólidos e, posteriormente, cobertura da área com solo (aterro)” (PMGIRS, 2013), sendo destinado os resíduos em muitos lugares espalhados pela cidade, durante mais de duas décadas.

A maioria da população descartava seus resíduos dentro de suas propriedades, nos pátios, ou irregularmente em terrenos baldios aos milhares espalhados pela cidade, aqueles que possuíam capacidade financeira, contratavam carreteiros, que transportavam para longe seus resíduos. O aspecto das ruas, bem como mau cheiro e presença de pequenos animais indesejados e insetos, era frequente, gerando grande descontentamento na população. A coleta de resíduos foi um grande avanço para este tempo, comemorado por toda a comunidade, mesmo iniciando apenas no centro e bairros centrais.

Na década de 1970 a relação do poder público com a coleta e disposição dos resíduos se torna mais técnica e as empresas privadas passam a transformar esses restos em material muito lucrativo. A emergência da poluição, dos desastres ambientais e os movimentos ambientalistas deste período influenciaram nas mais diversas experiências com reciclagem e coleta seletiva. É neste período também que o Departamento Municipal de Limpeza Urbana de Porto Alegre é criado, em 1975, através da Lei 4.080/1975.

Na construção das políticas públicas deste período, as reivindicações e lutas dos movimentos sociais foram vitais. Rossi (2023:54) coloca que:

Durante a década de 1970, na luta pela democratização, os movimentos sociais se caracterizavam por um associativismo autônomo que se contrapunha ao estado autoritário da ditadura civil-militar, neste período os movimentos eram combativos. As associações de moradores são parte presente na política de Porto Alegre, como podemos perceber nas correspondências da administração municipal. Sendo assim os caminhos que o lixo percorre, no tempo e espaço, as mudanças nas Políticas Públicas e os movimentos sociais são importantes pontos de análise para entender o ambiente urbano.

Em 1970, a PMPA, seguindo a tendência de outras cidades brasileiras, adota a política de gerenciamento de resíduos, criando o sistema de destinação para grandes lixões municipais, os quais localizavam-se em lugares afastados do centro e bairros nobres da cidade, locais com baixo valor imobiliário, áreas vistas como inúteis para a capital, principalmente áreas de banhado. “Nesta perspectiva, foram abertas três grandes frentes de trabalho: Ilha do Pavão em 1973, Aterro Benópolis em 1977, e Aterro da Olaria Brasília em 1978” (PMGIRS, 2013 p.165), havendo ainda outros locais menores, de destinação de resíduos.

A perspectiva estava em criar uma cidade protetora ambiental, que cuidava de seus cidadãos – não todos, mas aqueles que possuíam propriedades, que contribuem para a economia da cidade. Aqueles desafortunados que viviam em lugares de banhado, afastados da cidade, atingidos pela ampliação do processo de gentrificação, além de não terem a coleta de seus resíduos, acabaram por terem como vizinho, o lixão, recebendo resíduos de toda a cidade. Estes lixões recebiam além de resíduos, pessoas que vinham garimpar alguns resíduos que poderiam ser reutilizados ou consertados para comercialização.

No ano 1985, a PMPA começa a depositar os resíduos sólidos no chamado Aterro da Zona Norte, situado nas proximidades da Avenida Sertório, uma das mais importantes da capital gaúcha, entretanto este local só tinha o nome de aterro, um nome mais pomposo, mas na prática, tratava-se de um grande lixão a céu aberto, e sem fugir da regra, era situado num

local de banhado, sem controle nenhum da poluição causada pela deposição dos resíduos. Comunidades de catadoras/es formaram-se ao redor do lixão, inclusive morando sobre o mesmo, em busca de sustento na catação dos recicláveis.

A situação da cidade era precária, sem planejamento, nem políticas habitacionais, recebendo populações migratórias do meio rural, fruto do êxodo rural, as quais chegavam na cidade por não haver trabalho no campo, em busca de vida nova e do sonho de trabalho na capital. No entanto, sem formação e sem oportunidades de empregos, acabavam ocupando áreas afastadas ou insalubres e se ocupando como catadores de materiais recicláveis, como no caso do Aterro da Zona Norte.

Os resíduos do município passam a ser dispostos sem nenhum controle ou tratamento no Aterro/ lixão da Zona Norte, provocando impactos ambientais no solo, no ar e nos aquíferos da região, além de intensa degradação humana, oriunda das relações entre resíduos, máquinas e indivíduos que passaram a morar no local e sobreviver a partir da triagem de resíduos que poderiam ser reciclados.

Essa situação, aliada à ausência de gerenciamento e controle operacional que solucionasse o problema da destinação final dos resíduos e à questão social, justificou a intervenção da Prefeitura Municipal de Porto Alegre em junho de 1990, através do DMLU, na recuperação da área degradada pelo Lixão da Zona Norte. (PMGIRS, 2013). Um grande esforço do governo passa a mobilizar a comunidade, para pensar a destinação de resíduos e a situação das famílias que moravam e trabalhavam no lixão.

O problema da destinação inadequada dos resíduos em lixões juntamente com a evolução do gerenciamento integrado conduziu à concepção e instalação de um aterro sanitário nos moldes internacionais de engenharia: o Aterro Sanitário da Extrema, primeira unidade do tipo licenciada no estado do Rio Grande do Sul. Contando com dupla camada de impermeabilização de base, compactação e cobertura diária dos resíduos, drenagem de gases e lixiviados e rede de monitoramento. Na década de 1990, a PMPA obteve licença para a instalação do primeiro aterro sanitário no Estado do Rio Grande do Sul.

O mesmo recebeu durante a sua vida útil, o total de 824.124,419 toneladas de resíduos sólidos urbanos (PMGIRS, 2013), sendo encerrado no ano de 2002, quando a PMPA através da formação de um consórcio público com as prefeituras de Gravataí, Cachoeirinha e Esteio, transforma o aterro controlado de Gravataí, situado no Bairro Santa Tecla, em aterro sanitário.

A PMPA, encaminhou ao longo de seis anos, de janeiro de 1999 até setembro de 2005, 1.147.624,662 toneladas de resíduos para o Aterro da Santa Tecla (PMGIRS, 2013).

Os aterros foram tão satisfatórios para a época que o DMLU foi a primeira instituição do país a tornar-se referência em limpeza pública e destinação de resíduos sólidos. Na virada da década de 1980 para a de 1990, o sistema de meio ambiente do país, que até então praticamente somente detinha-se na problemática da poluição hídrica, passou a reconhecer a fundamental importância da gestão qualificada dos resíduos sólidos. Portanto, por imposição legal, mas também por avanço das crescentes consciências técnica e popular, a partir de 1990 iniciou-se uma nova fase da limpeza urbana e gestão de resíduos sólidos no município, a partir da adesão ao conceito de gerenciamento integrado de resíduos sólidos (PMGIRS, 2023:17).

No contexto político eleitoral, no final da década de 1980 foi eleito como prefeito municipal o sindicalista e trabalhador bancário Olívio Dutra, o qual “encontrou os dois principais lixões de Porto Alegre com a capacidade praticamente esgotada e a população neles inserida vivendo em condições subumanas” (Silva; Nascimento, 2017, p. 28). Ele se propôs a encerrar o lixão, implantar a coleta seletiva e a organização das/os catadoras/es.

Olívio fez uma gestão marcada por melhorias que colocaram a cidade no mapa mundial da participação popular, sobretudo, através do programa que ficou conhecido como Orçamento Participativo. O governo foi marcado positivamente pela implantação da coleta seletiva de Porto Alegre, datada no ano de 1990, iniciando pelo bairro Bom Fim, solicitado pelas moradoras e moradores, ampliado para o bairro Cidade Baixa e paulatinamente ampliado para todos os bairros de Porto Alegre.

A coleta seletiva era executada de forma estatizada, ou seja, 100% com equipamentos e funcionários públicos. Depois de coletados, os materiais segregados das casas e de grandes geradores, eram levados para as unidades de triagem (UTs), as quais eram geridas exclusivamente por catadoras/es organizadas/os coletivamente em associações autogestionárias e solidárias. Nas UTs, os resíduos eram separados e enfardados e depois comercializados, gerando trabalho e renda para as/os catadoras/es.

Até o ano de 2002, não havia contrato de prestação de serviços entre prefeitura e as associações e cooperativas, entretanto o município pagava todo o custeio operacional das unidades de triagem, principalmente água, luz, conserto de máquinas, equipamentos, melhorias tecnológicas, além de reformas nas instalações prediais. Conforme Rosado (2002), a coleta seletiva gerava cerca de 700 postos de trabalho, distribuídos em 14 cooperativas e associações, os quais retiravam uma renda de R\$ 400,00 a R\$ 600,00 reais mensais, cerca de

2 a 3 salários-mínimos. Importante considerar que o salário-mínimo era R\$ 200,00 reais em 2002. (Cardoso, 2022).

Estas informações do contexto histórico, fazem referência há um período em que a situação econômica das cidades não era satisfatória, num contexto de inexistência de coleta seletiva e de unidades de triagem construídas e equipadas com dinheiro público para serem entregues às/aos catadoras/es. Esta pauta foi ampliada para o Brasil, servindo como referência, dentro da inovação que representava, a coleta seletiva e a inclusão social da categoria. E tudo isto ocorreu há 32 anos atrás.

Os dados comparativos são do ano de 2002, sendo então 12 anos da implantação da coleta seletiva, a qual entendia-se que já fazia parte da cultura da cidade - separação e destinação dos recicláveis para a coleta seletiva e décadas dos tempos atuais - mais de 30 anos depois da coleta seletiva.

Atualmente, a coleta seletiva está privatizada e é realizada de forma mecânica, sem a participação das/os geradoras/es, que apenas separam e colocam em lixeiras e vias, para que o caminhão passe o mais rápido possível e retire o que estiver depositado. Os resíduos são levados para 19 unidades de triagem, as quais são geridas por associações ou cooperativas contratadas ou conveniadas pela prefeitura.

O valor do contrato é de aproximadamente R\$ 5.200,00 para cada UT, sendo que todo o custeio de energia, água, internet, equipamentos de proteção coletiva e individuais, internet, manutenção, impostos, aquisição de equipamentos e outros, ficam sobre responsabilidade da associação ou cooperativa contratada.

Conforme Cardoso (2022, p.128), catador e pesquisador, no ano de 2002 “eram 14 e atualmente são 19 UTs, entretanto, a geração de postos de trabalho na reciclagem na capital do Rio Grande do Sul caiu 34% e de 700 para 492 catadoras(es) trabalhando”, sendo que mais da metade, 52%, recebiam em 2022, menos de um salário-mínimo (Cardoso, 2022: 131).

Críticas e sugestões à gestão de resíduos sólidos em Porto Alegre

No Plano Municipal de Gerenciamento Integrado de Resíduos Sólidos de Porto Alegre, finalizado em 2023, constam uma série de informações, dentre as quais que o quadro de servidores do DMLU se mostra bastante envelhecido. Cerca de 82% da força de trabalho tem idade entre 51 e 80 anos, contribuindo para a idade média dos servidores ser a de 54 anos.

Dos 565 servidores, cerca de 63% são garis e 5,66% se referem a cargos de nível superior. Outro aspecto do DMLU é a falta de política para retenção de funcionários (as). Apesar dos esforços para nomeação de 30 servidores nos últimos cinco anos, apenas 15 deles continuam efetivamente trabalhando no DMLU.

Em 2021, existiam 565 funcionários no DMLU. Nossa dúvida é saber quantos destes (as) funcionários (as) estão em fase de aposentadoria ou já se aposentaram? Quantos funcionários (as) existem hoje no DMLU e com quais funções?

Nos últimos anos não houve concurso público para fiscal do DMLU, cuja função é de suma importância. Neste sentido a necessidade de realizar concurso público imediato de fiscais e de técnicos de nível superior é de suma importância para o bom funcionamento do DMLU, inclusive para que seja cumprida devidamente a Lei 12.305/2010 que institui a Política Nacional de Resíduos Sólidos/2010 e mais recentemente o PLANARES/2022 – Plano Nacional de Resíduos Sólidos.

No PMGIRS (2023) consta que na área de educação ambiental, trabalham, atualmente, 4 servidores e 4 pessoas com cargo de confiança. Acreditamos que o contingente de funcionários é exíguo e irrelevante para uma cidade do porte de Porto Alegre. Nos últimos anos de governo municipal, o processo de educação ambiental formal e informal, em nível municipal, praticamente estagnou. A ampliação da capacidade de compreensão de cada indivíduo sobre a sua responsabilidade e o impacto ambiental por aquilo que consomem e pela forma como descartam seus resíduos (que é possível através de um processo contínuo de educação ambiental), é de suma importância para reduzir a geração de RSU, melhorando igualmente a qualidade dos materiais coletados, potencializando seu reaproveitamento, e possibilitando a universalização da coleta, com destinação final ambientalmente adequada para o conjunto dos resíduos gerados.

Dentre outras questões importantes a serem levantadas, citaremos a necessidade de que a coleta seletiva “porta a porta” esteja disponível para toda população e que a compostagem de resíduos orgânicos aumente progressivamente em áreas da cidade que pertencem à prefeitura, a fim de diminuir os custos de transporte e o impacto ambiental de levar este material até o aterro sanitário.

Um programa ativo de compostagem caseira e comunitária que se alinhe com o Programa de hortas comunitárias do município de Porto Alegre (já existente) pode render muitas parcerias e melhorar os aspectos de segurança e soberania alimentar da população.

Efetivar a implementação de containers de lixo seco em todas as ruas da cidade (atualmente só existem containers de lixo orgânico), a exemplo de cidades do interior do estado que já utilizam este modelo e que tem ótimos índices de reciclabilidade, melhoraria muito a cognição dos munícipes a respeito da correta separação dos resíduos sólidos.

Outro aspecto a ser refletido seria a diminuição futura de tarifas de impostos como o IPTU para casas e edifícios que realizam coleta seletiva em suas residências no sentido de incentivar as boas práticas. A posição adotada pelo consumidor é uma questão chave para viabilizar uma ruptura com o modelo atual de gestão de RSU, que vem apresentando índices incipientes de reaproveitamento de materiais.

Após a pandemia o número de catadores informais que realizam a atividade de coleta de lixo seco em Porto Alegre aumentou enormemente. É de suma importância que se faça uma estimativa de quantas pessoas pertencem a este grupo, quais são suas situações socioeconômicas e de saúde, além de atendimento individualizado compreendendo melhor suas perspectivas futuras de vida, no sentido de priorizar a melhoria da qualidade de vida deste grupo social. Neste mesmo sentido, saber-se a quantidade e qualidade de material coletado por esta categoria é uma informação importante em termos de gerenciamento de resíduos sólidos da cidade.

Em Porto Alegre, ao implementar o Sistema de Gerenciamento e Tratamento Integrado de Resíduos Sólidos Urbanos, em 1989, para além de ser um dos primeiros do país, criou-se uma política inovadora com a inclusão e participação de cooperativas de reciclagem e foram desenvolvidos mecanismos de decisão participativos na metrópole.

Importante ressaltar que os aspectos de emancipação, a partir de programas que desenvolvam maior número de iniciativas, aumentem a formalização da atividade e assegurem a sustentabilidade ambiental, econômica e financeira na sua implantação e operação nos médio e longo prazos, também são vitais para a categoria dos trabalhadores (as) das Unidades de triagem.

Neste sentido, é necessário um amplo diálogo do poder público com as unidades de triagem, em relação às formas de contratação, métodos de gestão e trabalho, infraestrutura, novas tecnologias e da interface com o sistema de coleta. Neste contexto é essencial investir em políticas públicas que desenvolvam e fortaleçam o trabalho dos catadores (as) como profissionais essenciais e indispensáveis nos modelos de gestão integrada de resíduos sólidos, garantindo contratos dignos às cooperativas e organizações na prestação de serviços de coleta

seletiva, triagem, educação ambiental, compostagem, entre outras atividades na gestão de resíduos sólidos do município. A priorização do pagamento por prestação de serviços ambientais aos catadores (as) bem como a previdência social e a melhoria contínua das condições de remuneração, salubridade e segurança dos trabalhadores, faz-se imprescindível no processo de gestão socioambiental da cidade.

Fator fundamental também a salientar é de que as unidades de triagem não sofram qualquer tipo de impacto econômico ou cobrança por parte do DMLU, quando as mesmas tiverem material de rejeitos (resíduos que não possuem reciclabilidade), enviados pela população e que chegam as UT's .

A quantidade de municípios no sul do Brasil que pagam pelos serviços de coleta seletiva para organizações de catadores, segundo o último PNSB, encontra-se em número de 62.

O Estado de Minas Gerais, por meio do programa Bolsa Reciclagem, realiza a concessão de incentivo financeiro a associações e cooperativas de catadores de materiais recicláveis. Este programa remunera os catadores pelos serviços ambientais prestados, a partir da comprovação das atividades de triagem e envio para a reciclagem. Temos várias iniciativas deste tipo em diferentes locais do Brasil.

Nos últimos tempos, nosso país aceitou receber lixo seco de outros países para venda interna a empresas de reciclagem brasileiras, o que dificulta a venda de resíduos recicláveis pelos catadores (as), coletados no próprio país. Reiteramos que sejam proibidas a importação destes materiais bem como sua venda a empresas nacionais, estaduais ou municipais.

Outra necessidade que consideramos primordial é o monitoramento e fiscalização contínua de antigos aterros (como o da Zona Norte e o da Extrema) bem como de outros locais que representam passivos ambientais da cidade ligados a destinação final de resíduos sólidos face ao impacto ambiental local e a saúde dos seres vivos, em geral, que vivem ou circulam próximos a estas áreas.

Conforme a Política Nacional de Resíduos Sólidos, a responsabilidade compartilhada pelo ciclo de vida dos produtos deve ser implementada de forma individualizada e encadeada, incluindo: fabricantes, importadores, distribuidores, comerciantes, os consumidores, os titulares de serviços públicos de limpeza urbana e manejo de resíduos sólidos, as unidades de triagem e outras formas de associação de catadores de materiais reutilizáveis e recicláveis formadas por pessoas físicas de baixa renda.

Do ponto de vista do setor produtivo, ainda é bastante incipiente a adoção de padrões sustentáveis de produção de bens e serviços com inovações na concepção de produtos, seja pela diminuição da densidade dos materiais utilizados, redução nos volumes das embalagens e medidas de ecodesign.

É fundamental que as empresas assumam efetivamente a responsabilidade compartilhada na gestão de RSU, diminuindo progressivamente as embalagens que não possuam reciclabilidade e auxiliando econômica e socialmente na melhor gestão dos mesmos por setor, de acordo com o tipo de embalagens e resíduos que produzam, como já ocorre em muitos países do mundo.

Considerações finais

Rocha e Eckert (2021: 8) colocam:

“Estimada leitora, estimado leitor, que experiências de interação com os lugares nos quais você vive ou viveu seriam aquelas escolhidas para contar a sua vida? Que paisagens a sua imaginação descreveria para falar sobre suas memórias de infância, de juventude ou de vida adulta? Que territórios você selecionaria para descrever os afetos e emoções que lhe vinculam a alguns espaços específicos de uma cidade, como praças, jardins, arvoredos ou matas, rios, sangas, riachos, pomares? Quais as reminiscências que você tem dos eventos críticos de estiagens, de chuvas ou de enchentes, de tormentas, de acidentes ambientais ou mesmo ecocídios que abalaram a sua vida cotidiana ou de seus próximos? Que cenários idílicos lembram piqueniques no Dia das Crianças ou viagens inesquecíveis? Quais os sons e cores que despertam suas memórias quando recorda de acontecimentos nas ruas e nos bairros em que viveu?”

No percurso realizado como minha experiência de campo na oficina “(Des)Montagens como Modos de Conhecimento” no Navisual/UFRGS, escolhi a orla do Guaíba como itinerário porque esta paisagem me remete a minha infância e pré-adolescência, época em que ainda era possível tomar banho na praia de Ipanema. Esta região da cidade fez e faz parte de minha existência. Meus itinerários semanais perpassam por esta orla que é alimentada por quatro rios (Jacuí, Sinos, Gravataí, Caí) que desembocam no Delta do Jacuí, formando então o Guaíba, que recebe também o aporte de diversos cursos d’água e que finalmente desagua suas águas na Laguna dos Patos e, na continuidade, no oceano Atlântico. Esta geografia única e tão original e suas paisagens onde habitam minhas memórias, sempre me fascinou. As fotografias produzidas, no diálogo com este território, a partir do bebê de plástico encontrado boiando no corpo hídrico, me remeteram a complexidade da relação entre a humanidade e a produção de resíduos, derivando para uma realidade específica, a de Porto Alegre. As imagens fizeram emergir, nos últimos anos, a ausência de políticas ambientais efetivas que

garantam a preservação e manutenção não só de seus diferentes ecossistemas, mas também de uma efetiva gestão de resíduos sólidos.

Através das pesquisas das histórias ambientais e das políticas públicas ao longo do tempo e do espaço, as quais estudamos, conseguimos ter uma maior compreensão sobre como elas influenciam os indivíduos, grupos sociais e coletivos, no diálogo com seus territórios de vida. Historicamente, as cidades foram sendo desenhadas para melhor espacializar as atividades de produção e circulação de mercadorias. Com o capitalismo, a industrialização e a produção em larga escala de bens de consumo, inicia-se, do mesmo modo e proporcionalmente, a geração de resíduos sólidos urbanos provenientes desse processo de produção e da distribuição, comercialização e consumo desses bens.

Conforme Sabatini e Wanderley (2021:26):

É importante tentar compreender nesse panorama histórico o caráter mutante da cidade, além de buscar entender a sociedade que ela abriga. As pessoas são o motor dessas constantes transformações, pois modificam a todo momento suas necessidades e demandas. O lixo surgiu como consequência disso e hoje se impõe como um enorme problema global.

A ordem de prioridade na gestão e gerenciamento de resíduos sólidos estabelecida pelo art. 9º da PNRS (2010) apresenta a não geração como ação prioritária a ser adotada, seguida da redução. Entretanto, tais práticas ainda se mostram incipientes no Brasil e nos municípios, não havendo indicadores que demonstrem o volume de material que deixou de ser descartado ou que foi reduzido. Como forma de reverter este cenário, é essencial estimular que a produção, a distribuição e o consumo sejam repensados, incentivando, sempre que viável, modelos que não resultem, ou pelo menos reduzam a geração de resíduos. Como já colocado ao longo do trabalho, programas e ações de educação ambiental, direcionados à população de uma forma geral e implementados de forma continuada revestem-se de grande relevância para o alcance de tais objetivos.

Nesse sentido, recebem cada vez mais atenção ações relacionadas à economia circular, que representa uma ruptura com o modelo econômico linear, baseado na dinâmica extrair, transformar e descartar, para um modelo onde se prioriza a redução, a reutilização e a reintrodução dos materiais ao longo da cadeia produtiva de forma eficiente, reduzindo a pressão sobre os recursos naturais, as emissões de GEE, o desperdício, a geração de rejeitos e a poluição. O processo para avançar com a destinação final ambientalmente adequada de resíduos depende, dentre outros fatores, da implementação efetiva das políticas públicas, com

ênfase na gestão integrada e, quando aplicável, no desenvolvimento de arranjos regionais, de forma a conferir ganhos de escala e redução de custos; da cadeia de produção e consumo, iniciando com a concepção de produtos para a não geração, redução, reutilização, reciclagem e recuperação; de ações direcionadas ao consumo e descarte conscientes; de recursos financeiros e incentivos econômicos para conferir atratividade e viabilidade a todas as etapas previstas (Abrelpe, 2023).

Bons resultados na gestão dos resíduos sólidos estão vinculados à participação ativa da população com práticas adequadas ao serviço. Também é importante o conhecimento das estruturas organizacional e operacional necessárias à execução dos serviços, conhecer os custos correspondentes e a diversidade de serviços que compõem um sistema de limpeza urbana ou rural. Para que isto se efetue é necessário que haja um relacionamento estreito entre o órgão responsável pelos serviços e a população, o que pode ser obtido através dos mais diferentes tipos de canais de comunicação permanentemente abertos. Complementarmente, são também necessárias campanhas de sensibilização da sociedade para essas questões, seja através da mídia (rádios e redes de televisão são concessões públicas que podem ser utilizadas pelas instituições públicas), seja diretamente nas ruas, com apelos para as interfaces com a saúde e com o meio ambiente.

Acreditamos que a esperança sempre faz parte da vida de quem trabalha diretamente com a temática socioambiental, mas como medida de precaução é bom lembrarmos do que segue: “a modernidade sobrevive da indissociável relação entre a promessa e o risco. Promessas de progresso, crescimento, transformação, autotransformação, poder e satisfação coexistem com a ameaça de destruição de tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (Nunes, 2014:47, apud Rossi, 2023:90).

Referências

- ALVES, Rubem. *De excrementis diaboli*. Santa Maria, Ciência e Ambiente/UFSM, 1999.
- BRASIL. Ministério do Meio Ambiente. *Cidades Sustentáveis: subsídios à elaboração da Agenda 21 brasileira*. Brasília, MMA, 2000.
- BRASIL. Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão. *Pesquisa Nacional de Saneamento Básico, 2000*. Departamento de População e Indicadores Sociais, Rio de Janeiro, IBGE, 2002.
- CAPRA, Fritjof. *O Ponto de mutação*. São Paulo, Cultrix, 23 ed., 1982.

CARDOSO, Alexandro. *O eu catador reciclando humanidades*. Porto Alegre, Editora IFCH, 2022.

CARREGAL, Lúcia Theresa Lessa. O lixo, uma interpretação. *Falas em torno do Lixo*. Rio de Janeiro, Co-edição NOVA/ISER/PÓLIS, 1992.

ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. (Org.). *Tempo e memória ambiental: etnografia da duração das paisagens citadinas*. Brasília, DF: ABA Publicações, 2021.

EIGENHEER, Emílio. Lixo, morte e Ressurreição. *Falas em torno do Lixo*. Rio de Janeiro. Co-edição NOVA/ISER/PÓLIS, 1992.

EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 2002a.

EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 2002b.

ELIAS, Alexsânder Nakaóka. *Dupla imagem, duplo ritual: a Fotografia e o Sutra Lótus Primordial*. 2018. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – PPGAS-IFCH, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

ELIAS, Alexsânder Nakaóka. Por uma etnografia multissensorial. *TESSITURAS: Revista de Antropologia e Arqueologia*, Pelotas, v. 07, p. 266-293, 2019.

ELIAS, Alexsânder Nakaóka. Mapa Visual: A (Des)Montagem como experimentação antropológica. *Revista Iluminuras*, Porto Alegre, v. 21, p. 39-66, 2020.

DOUGLAS, Mary. Pureza e perigo. In: CARREGAL, Lúcia Theresa Lessa. O lixo, uma interpretação., *Falas em torno do Lixo*. Rio de Janeiro, Co-edição NOVA/ISER/PÓLIS, 1992.

GIL, Sergio Murilo Pereira. *Estudo estatístico do manejo de resíduos sólidos no Rio Grande do Sul e o reflexo na sociedade*. 2003. Dissertação (Mestrado em Engenharia) - Programa de Pós-graduação em Engenharia: energia, ambiente e materiais, Universidade Luterana do Brasil, Canoas, 2003.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, n. 37, 2012, p. 25-44.

INGOLD, Tim. *Estar vivo: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis, Editora Vozes, 2015.

NETO, Ricardo Bonalume. *Lixo é espelho das sociedades humanas*. Ciência e Ambiente, Santa Maria, n. 18, jan./jun., 1999.

NUNES, Daniel Minossi. *Nos bares, cafês e restaurantes de Porto Alegre: cultura material e o ideário moderno em meados do século XX*. 2014. (Dissertação de Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

MARTINS, Clítia Helena Back. *Trabalhadores na reciclagem do lixo: dinâmicas econômicas, socioambientais e políticas na perspectiva de empoderamento*. 2003. Tese (Doutorado em Sociologia) - Programa de Pós-graduação em Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

PLANO MUNICIPAL DE GESTÃO INTEGRADA DE RESÍDUOS SÓLIDOS – PMIRGS 2023. Volume 1 e 2 – *Diagnóstico e Prognóstico*. Disponível em: https://www2.portoalegre.rs.gov.br/dmlu/default.php?p_secao=161. Acesso em 17 jun. 2024.

PLANO MUNICIPAL DE GESTÃO INTEGRADA DE RESÍDUOS SÓLIDOS – PMIRGS 2013. Volume 1 - *Diagnóstico e Prognóstico*. Disponível em:

https://prefeitura.poa.br/sites/default/files/usu_doc/sites/dmlu/PMGIRS/pmgirs_porto_alegre_volume_1.pdf. Acesso em 15 jun. 2024.

PANORAMA DOS RESÍDUOS SÓLIDOS NO BRASIL 2023 – ABRELPE - Disponível em: https://www.abrema.org.br/wp-content/uploads/dlm_uploads/2024/03/Panorama_2023_P1.pdf. Acesso em 29 jul. 2024.

PIMENTEIRA, Cícero Augusto Prudêncio. *Aspectos socioeconômicos da gestão de resíduos sólidos na cidade do Rio de Janeiro* – uma análise insumo-produto. 2002. Dissertação (Mestrado em Ciências em Planejamento Energético) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

POLÍTICA NACIONAL DE RESÍDUOS SÓLIDOS – PNRS- Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/112305.htm Acesso em 20 jun. 2024.

RODRIGUES, José Carlos. A cultura do lixo e sua angústia. Rio de Janeiro, *Falas em torno do Lixo. Rio de Janeiro*, Coedição NOVA/ ISER/PÓLIS, 1992.

ROSADO, Rosa Maris. *Na esteira do galpão: catando leituras no território cotidiano da reciclagem do lixo em Porto Alegre*. 2009. Tese (Doutorado em Geografia) - Instituto de Geociências - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

ROSSI, Esther Mayara Zamboni. *Os Caminhos do Lixo: Porto Alegre e as Políticas Públicas para Resíduos (1975-2004)*. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2023.

SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas, Editora da Unicamp, 2012.

SABATINI, Rodrigo e WANDERLEY, Tainá. *Cidades Lixo Zero*. Florianópolis, Instituto Lixo Zero Brasil, 2021.

SILVA Caroline da e NASCIMENTO Luís Felipe do. *25 Anos da Coleta Seletiva de Porto Alegre: história e perspectiva*. Revista Gestão e Desenvolvimento, Novo Hamburgo, v. 14, n. 2, p. 33-50, jul./dez. 2017.

WARBURG, Aby. *Der Bilderatlas Mnemosyne* (sob a direção de Martin Warnke e de Claudia Brink). Berlim, Akademie Verlag, 2000.

Pantera Negra: uma análise dos elementos culturais resgatados

Black Panther: an analysis of rescued cultural elements

Ketilley Luciane de Jesus Purpura

Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, UNESP
Bauru-São Paulo
k.purpura@unesp.br
<https://orcid.org/0000-0003-2258-8821>

Maria Alice Nascimento Santos

Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, UNESP
Bauru-São Paulo
maria.n.santos@unesp.br
<https://orcid.org/0009-0003-2021-3468>

Marizilda dos Santos Menezes

Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, UNESP
Bauru-São Paulo
marizilda.menezes@unesp.br
<https://orcid.org/0000-0003-4242-0698>

Recebido em: 17 de fevereiro de 2025

Aceito em: 04 de abril de 2025

Resumo:

O filme Pantera Negra revoluciona a representação da África no cinema através do Afrofuturismo. Ao apresentar uma nação tecnologicamente avançada e culturalmente rica, o filme desafia os estereótipos coloniais e inspira novas gerações de criadores. O figurino, em particular, desempenha um papel crucial na construção de uma identidade africana forte e positiva, celebrando a diversidade cultural do continente e promovendo uma nova narrativa sobre a África. Deste modo, por meio de uma pesquisa bibliográfica, documental e iconográfica com estudo de caso dos figurinos do núcleo central da trama, analisou-se de forma comparativa os trajes usados pelos personagens com aqueles usados por diferentes povos do continente Africano. Constatou-se que os trajes dos personagens, ao incorporarem elementos culturais de diversos povos africanos, como os Masai, Zulu e Yoruba, conferem ao filme uma identidade negra marcante e contribuem para a construção de uma estética visual que celebra a diversidade e a riqueza da cultura africana.

Palavras-chave: Filme Pantera Negra; Afrofuturismo; Figurino; Povos africanos.

Abstract:

The film Black Panther revolutionizes the representation of Africa in cinema through Afrofuturism. By presenting a technologically advanced and culturally rich nation, the film challenges colonial stereotypes and inspires new generations of creators. Costumes, in particular, play a crucial role in constructing a strong and positive African identity, celebrating the continent's cultural diversity and promoting a new narrative about Africa. Thus, through bibliographical, documentary and iconographic research with a case study of the costumes of the central core of the plot, the costumes worn by the characters were comparatively analyzed with those worn by different peoples of the African continent. It was found that the characters' costumes, by incorporating cultural elements from various African peoples, such as the Masai, Zulu and Yoruba, give the film a striking black identity and contribute to the construction of a visual aesthetic that celebrates the diversity and richness of African culture.

Keywords: Black Panther film; Afrofuturism; Costume design; African peoples.

INTRODUÇÃO

O filme *Pantera Negra*, lançado em 2018 e dirigido por Ryan Coogler, transcende o gênero de super-herói ao explorar aspectos culturais profundos e relevantes. A história se passa em Wakanda, uma nação africana fictícia e altamente avançada tecnologicamente, que preserva suas tradições e expressa uma riqueza cultural notável, especialmente através dos figurinos. Esses trajes se destacam como um elemento central na narrativa visual do filme, oferecendo um retrato da cultura africana de maneira inovadora e futurista. Ruth Carter, figurinista responsável pela criação dos trajes, incorporou elementos visuais inspirados em diversas culturas africanas, combinando tradições ancestrais com uma estética Afrofuturista. Assim, *Pantera Negra* apresenta uma visão na qual o figurino articula uma fusão entre a estética tradicional africana e uma projeção de um futuro tecnológico, propondo novas narrativas para o futuro do continente e sua diáspora. A importância dada ao figurino demonstra o “ponto de vista da construção e da reprodução dos lugares sociais ocupados pelos indivíduos, como ponto de vista das técnicas (da cultura material e também do corpo)” (Silvano, 2021, p. 43).

Este trabalho busca investigar quais elementos da cultura afro foram resgatados nos figurinos de *Pantera Negra*, com o objetivo de analisar esses trajes a partir de seus aspectos culturais. Para tanto, será feita uma identificação e descrição dos principais elementos visuais e simbólicos presentes nos figurinos, com destaque para tecidos, cores, acessórios, pinturas corporais e penteados, além de uma análise de como o Afrofuturismo é incorporado ao design dos trajes. Também será examinado o processo criativo de Carter e a representação da diversidade cultural africana nos figurinos dos personagens principais, avaliando como as influências das diversas culturas étnicas africanas se manifestam na construção dos trajes.

METODOLOGIA

Este estudo examinou os trajes do filme *Pantera Negra*, destacando a criação da figurinista Ruth E. Carter e sua conexão com a representação da cultura africana e afrodescendente. A metodologia utilizada para o desenvolvimento desta pesquisa foi de natureza qualitativa, fundamentando-se em uma revisão bibliográfica e em uma análise interpretativa dos figurinos em questão. O objetivo é entender como o design de moda

contribui para a formação da identidade dos personagens e para a comunicação de significados culturais.

A segunda fase envolveu a análise dos figurinos dentro do contexto do filme, onde cada personagem foi estudado tanto visual quanto simbolicamente. Por meio de uma observação minuciosa das cenas e das roupas, buscou-se compreender de que forma os figurinos se relacionam com as culturas africanas e as sutilezas de identidade que cada personagem representa. O foco do trabalho esteve principalmente nos figurinos das personagens Okoye, Nakia, Ramonda, T'Challa, Erik Killmonger, W'Kabi e Zuri, escolhidos por suas construções visuais e culturais elaboradas, que evidenciam a rica diversidade de influências africanas no design de moda.

Na avaliação dos figurinos, foram levados em conta diversos fatores: a seleção de cores e tecidos, o significado cultural associado a cada parte do vestuário, as técnicas de confecção e os materiais empregados, além da conexão do figurino com a personalidade e a trajetória de cada personagem. A metodologia utilizada para a análise visual fundamentou-se nas teorias da semiologia do vestuário, que defendem que as roupas não são apenas elementos estéticos, mas também símbolos ricos em significados culturais, sociais e históricos.

Na terceira etapa, realizamos a interpretação dos dados coletados, onde estabelecemos uma ligação entre a literatura consultada e as observações sobre os figurinos. Esse processo incluiu uma análise das decisões de Ruth Carter na representação da cultura africana, avaliando como ela utiliza os figurinos para criar uma narrativa visual que não apenas reflete a essência de *Wakanda*, mas também desafia estereótipos coloniais, apresentando uma África moderna e empoderada. Estruturamos a análise de maneira a contextualizar cada elemento no âmbito da moda africana contemporânea e do design de figurino, sublinhando a maneira como *Pantera Negra* se insere em um movimento mais amplo de valorização da cultura negra no cinema. A metodologia adotada consistiu em uma análise crítica e comparativa, com ênfase na interpretação dos figurinos do filme e sua relação com as fontes culturais africanas, visando identificar os processos de construção da identidade cultural e política no design de moda da obra. Para fazer o cruzamento entre o figurino e a fonte, o livro *História mundial da roupa* de Patricia Rieff Anawalt (2011), foi importante porque ela

descreve detalhadamente o vestuário e como este reflete a diversidade cultural, social e histórica da África.

PRINCIPAIS ELEMENTOS ÉTNICOS

Diversidade cultural do continente africano

A diversidade cultural africana é um elemento essencial para entender a riqueza e a complexidade do continente africano, que abriga 55 países e uma vasta gama de etnias, culturas e tradições. Segundo Nhanque et al. (2018), a África deve ser encarada como um território extenso e multifacetado, onde a diversidade biológica, geográfica e cultural se estende muito além das simplificações promovidas pela mídia. O autor ressalta que as representações africanas nos meios de comunicação costumam ser restritas e superficiais, negligenciando a profundidade de suas culturas e a variedade de suas expressões. Essa questão é reforçada por Nhanque et al. (2018), que apontam como a mídia global frequentemente reduz a África a estereótipos, desconsiderando as diferenças e a riqueza de suas tradições e estruturas sociais.

De um lado, ao explorarmos a formação da identidade cultural no Brasil, autores como Krauss e Rosa (2011) destacam que o país ainda mantém um "imaginário étnico-racial" que minimiza a importância das influências africanas, asiáticas e indígenas na sua cultura. Eles defendem que, apesar da relevância da África na constituição da identidade nacional, persiste um fenômeno de desvalorização e invisibilização das raízes culturais africanas. Assim, a discussão sobre a diversidade cultural africana vai além da compreensão do continente, envolvendo também sua representação e apreciação fora de suas fronteiras. No Brasil, por exemplo, as contribuições africanas são frequentemente negligenciadas ou distorcidas.

A perspectiva sobre a cultura africana apresentada por Idowu (2021) enriquece ainda mais essa temática, ao destacar que a cultura africana está profundamente ligada a práticas de espiritualidade, sabedoria ancestral e à transmissão oral de valores. De acordo com Idowu (2021), elementos como idiomas, provérbios e músicas têm um papel fundamental na educação e na preservação da identidade cultural africana, refletindo, ao mesmo tempo, a variedade de expressões artísticas que existem no continente. Assim, a cultura africana é compreendida como um sistema dinâmico, onde cada modo de expressão ajuda na formação de identidades múltiplas e interconectadas.

Entretanto, a relevância da música e da dança na cultura africana, conforme apontado por Price (2013), revela uma outra perspectiva dessa diversidade. Para a autora, a música transcende o simples entretenimento, funcionando como um instrumento de coesão social e de conservação das tradições espirituais e rituais. Ela exemplifica isso através da produção do *djembe*, um tambor tradicional africano, demonstrando como a música e os ritmos africanos simbolizam a conexão com a natureza e o plano espiritual, refletindo as práticas culturais que fundamentam a vida em comunidade. Ademais, Price (2013) destaca que os princípios da música africana foram preservados e adaptados nas músicas afro-americanas, evidenciando a resistência cultural e a manutenção da identidade africana mesmo diante da diáspora.

Assim, a rica diversidade cultural africana se afasta de visões simplistas e estereotipadas. Autores como Nhanque et al (2018) ressaltam os desafios da representação na mídia e seu impacto na percepção do continente, enquanto Idowu (2021) e Price (2013) oferecem uma perspectiva mais íntima da cultura africana, enfatizando sua relevância para a preservação da identidade e a ligação com a ancestralidade. Dessa maneira, fica claro que a diversidade cultural africana deve ser entendida não somente em sua vasta pluralidade, mas também na forma como é retratada e reinterpretada em contextos globais.

Elementos visuais e simbólicos: tecidos/cores/acessórios/pinturas corporais/penteados.

Kennet (1995) diz que o continente africano possui uma grande variedade de línguas, costumes e religiões. Os elementos visuais e simbólicos africanos, como tecidos, cores, acessórios, pinturas corporais e penteados, possuem grande importância na identidade de cada grupo e são representações significativas da cultura. Os trajes africanos, por exemplo, incluem túnicas, turbantes, tecidos floridos e coloridos, chapéus, lenços e véus, sendo características comuns em várias regiões do continente. Em particular, no oeste da África, a técnica de batique, que utiliza cera e pigmentos para desenhar e tingir os tecidos, é um exemplo de como os tecidos são artisticamente decorados e simbolicamente carregados de significado. As cores, como vermelho, marrom, amarelo e azul, são amplamente utilizadas em roupas e adornos, como colares

e pulseiras, cada uma podendo ter um simbolismo específico, variando entre os diferentes grupos étnicos.

Os acessórios também desempenham um papel central, Kennet (1995) cita os colares de contas usados pelas mulheres Masai no Quênia, que indicam a sua posição social. Esse estilo é compartilhado por outros grupos, como os Samburu. Além disso, no norte da África, como em Marrakech, as noivas se enfeitam com colares de ouro e pedras preciosas, que fazem parte do seu dote, evidenciando a importância simbólica dos adornos na sociedade.

As pinturas corporais são outro exemplo de como a identidade e o status social são expressos na cultura africana. Kennet (1995) explica a pintura em hena, que decora as mãos e os pés das mulheres Rashaida na Somália, é uma prática comum, sendo utilizada tanto em cerimônias quanto como uma forma de enfeitar o corpo ou exibir a identidade de um povo. Essa tradição é compartilhada com outras regiões do continente, refletindo a universalidade dessa prática.

Os penteados também são elementos significativos, com alguns grupos utilizando contas nos cabelos como símbolo de identidade de um povo. Kennet (1995) nos dá o exemplo dos Zulu, os curandeiros e os membros do grupo usam adornos feitos de contas, tiras de pele e penas, especialmente penas vermelhas na cabeça, destacando o simbolismo e a importância dos penteados nas cerimônias e rituais. Em diferentes partes da África, o cabelo é mais do que um simples estilo; ele carrega significados profundos, representando status, pertencimento e até mesmo poderes espirituais.

Bento e Gonçalves (2010) mencionam que a África nos proporciona uma variedade impressionante de tecidos e estampas, imbuídos de uma simbologia profunda, que pode revelar a essência de civilizações antigas. Dentre esses, presentes na tabela 1 estão os principais tecidos e cores.

Tabela 1: Tecidos Africanos

Tecidos Africanos	Características	Cores Principais	Imagens
Adinkra (Gana)	Produzido pelo povo Ashanti, com símbolos que transmitem mensagens culturais e filosóficas. Padrões estampados ou bordados com carimbos mergulhados em tinta.	Preto, branco e cores derivadas do uso de tintura natural (geralmente índigo).	
Bogolan (Mali)	Tecidos pintados à mão, com uso de tintas naturais.	Tons de marrom, preto, bege e ocre.	 Fonte: (TOERIEN, 2003).
Adire (Nigéria)	Tecido de algodão tingido com padrões de resistência, utilizando técnicas de tie-dye, batik, e tintura com cera.	Azul índigo, roxo, verde, vermelho	

Kente (Gana)	Tecido de seda ou algodão, produzido por teares estreitos. Padrões geométricos e simbolismo cultural.	Amarelo, verde, vermelho, azul, dourado.	
---------------------	---	--	--

Fonte: Criado por Maria Alice Nascimento dos Santos, baseado em Bento e Gonçalves, 2010.

O FILME PANTERA NEGRA

Sinopse

O filme *Pantera Negra* é uma aventura épica ambientada em *Wakanda*, uma nação africana tecnologicamente avançada e isolada do mundo. Após assumir o trono, T'Challa descobre que o *vibranium*, um metal quase indestrutível e exclusivo de *Wakanda*, está sendo ameaçado. Essa descoberta coloca em risco não apenas a soberania da nação, mas também a vida de milhões de pessoas.

Com a ajuda de sua família real e das Dora Milaje, T'Challa precisa decidir se protegerá seu povo a todo custo ou se compartilhará a riqueza de *Wakanda* com o mundo. Enquanto enfrenta inimigos externos e tenta reconciliar seu passado com seu presente, o rei de *Wakanda* deve definir seu legado e o futuro de sua nação.

Inspirado nas histórias em quadrinhos da Marvel Comics de 1966, o filme celebra a cultura africana e apresenta T'Challa como o primeiro super-herói negro de grande sucesso nos Estados Unidos. A rica cultura de *Wakanda*, com suas tradições ancestrais e avanços tecnológicos, serve como pano de fundo para uma história que explora temas como identidade, poder e responsabilidade.

Visão da África como referência

A rica diversidade da África subsaariana é um dos pilares visuais de *Pantera Negra*. A figurinista Ruth Carter e a equipe criativa do filme construíram um universo

visual que celebra a rica tapeçaria cultural do continente, combinando elementos de diversos povos africanos.

A cena da cachoeira é um exemplo marcante dessa diversidade. A reunião dos representantes de diferentes povos para a coroação de T'Challa é um verdadeiro desfile de culturas. As pinturas faciais tiveram como influência as das mulheres Efik da Nigéria, que usam padrões para simbolizar amor e identidade, e das mulheres Karo da Etiópia, que adornavam seus rostos com giz e carvão, são apenas alguns exemplos. Os Mursi, também da Etiópia, são conhecidos por suas placas labiais e cicatrizes faciais, que representam beleza e força.

As cores também desempenham um papel fundamental na individualização dos povos. O povo mercante, fictício do filme, por exemplo, utiliza tons de azul escuro, enquanto o povo fronteira opta pelo azul, e o povo mineradora pelo vermelho. Cada povo apresenta uma estética única, inspirada em diferentes culturas africanas. O turbante do representante do povo mercante, por exemplo, evoca tanto a cultura marroquina quanto a sul-africana.

Ao criar um universo visual tão rico e detalhado, *Pantera Negra* não apenas homenageia a diversidade cultural africana, mas também desafia estereótipos e apresenta uma visão positiva e poderosa do continente.

O Afrofuturismo no filme

O Afrofuturismo é um movimento que ressignifica o futuro através de uma lente negra. Utilizando a ficção científica e a tecnologia como ferramentas, ele celebra a cultura, a história e as identidades afro-diaspóricas, oferecendo novas narrativas e possibilidades. Com raízes nos EUA dos anos 1960, o movimento se expandiu para diversas formas de expressão artística, incluindo o cinema (GOMES et al, 2021). O músico, compositor de jazz, pianista, poeta e filósofo norte-americano Sun Ra (1914-1993) é considerado o criador da estética *sci-fi* aliada ao povo preto. Porém, foi apenas em 1993 que o movimento foi nomeado pelo escritor e crítico cultural Mark Dery, em um texto no qual ele questiona a falta de escritores negros de ficção científica.

Kabral reforça que “(...) o movimento Afrofuturista passou a projetar pessoas negras no futuro e a pensar estratégias no presente para assegurar a sobrevivência do grupo”.¹

O filme *Pantera Negra* é um exemplo emblemático do Afrofuturismo, apresentando uma civilização africana tecnologicamente avançada e em harmonia. A personagem de Shuri, interpretada por Letitia Wright, encarna esse ideal, combinando elementos tradicionais africanos com um estilo moderno e futurista. Seu figurino, com cores vibrantes, estampas inspiradas na cultura africana e acessórios tecnológicos, representa a inovação e a tradição de *Wakanda*.

A análise do figurino de Shuri revela como o filme utiliza a moda para construir a identidade da personagem e expressar os valores da sociedade *Wakandana*. A mistura de elementos tradicionais e contemporâneos reflete a busca por uma identidade negra que valorize tanto as raízes quanto o futuro.

A presença de elementos da cultura africana em todo o filme é evidente, desde os padrões geométricos nos tecidos até os penteados elaborados. No entanto, o filme também explora a complexidade da identidade negra, ao apresentar personagens como Erik Killmonger, que, apesar de suas origens africanas, vive na diáspora e busca uma conexão com suas raízes. Seu estilo, que combina elementos urbanos muito presentes nas grandes cidades, com símbolos culturais africanos, reflete essa busca por identidade. Gomes et al ressaltam que “no Afrofuturismo, a diáspora africana é usada como uma evidência do protagonismo do povo negro em um mundo que não foi moldado pelos brancos” (2021, p. 50). Ao mesmo tempo é possível identificar no filme as quatro características elencados por Kabral (2020):

- 1) O protagonismo de personagens negras, onde suas experiências são o centro da história;
- 2) Narrativa especulativa: presença dos imaginários das ficções científicas e fantástica;

¹ KABRAL, Fábio. Artigo e atividades bem didáticos sobre Afrofuturismo. Site Medium. Disponível em: [Artigo e atividades bem didáticos sobre AFROFUTURISMO | by Fábio Kabral | Medium](#) Acesso em: 09 Abr 2025.

3) Afrocentricidade: a narrativa contém elementos cosmológicos, culturais, espirituais e perspectivas africanas e/ ou afro-diaspóricas;

4) E por fim, a autoria negra, já que o diretor e a maior parte da equipe do filme é composta por pessoas negras.

Desta forma, a análise do figurino em *Pantera Negra* nos mostra como a moda pode ser utilizada como uma ferramenta poderosa para contar histórias, construir identidades e desafiar estereótipos.

ANÁLISE DOS FIGURINOS

O processo criativo

Ruth E. Carter em uma entrevista para o *The New York Times* (2018) disse que o processo criativo para o figurino de *Pantera Negra* foi um empreendimento detalhado e inovador, focado em criar uma estética para *Wakanda* que refletisse a rica diversidade cultural africana em um contexto Afrofuturista. A figurinista, indicada ao Oscar, foi responsável não apenas por vestir os personagens principais, mas por estabelecer um visual coeso para uma nação fictícia inteira. Carter mergulhou em uma ampla pesquisa sobre moda tribal de diversas regiões do continente africano. A criadora disse em entrevista para *Entertainment Weekly* (2018) que quis “trazer aquela estética para seus trajes, para que, quando nós os víssemos, soubéssemos que eram africanos”, explicou, evidenciando seu compromisso com a autenticidade cultural.

No traje do herói Pantera Negra, a riqueza em “*Vibranium*”, o metal fictício e precioso de *Wakanda*, influenciou profundamente o design. Carter usou o “*Vibranium*” nos trajes de maneira prática e decorativa. “Ele é peso-leve, elegante e à prova de balas – fazendo o “Homem de Ferro” parecer uma latinha”, comentou a figurinista, destacando como o metal ajudou a definir a estética visual de *Wakanda*, conforme dito ao *Entertainment Weekly* (2018).

Para as guerreiras *Dora Milaje*, a elite feminina de *Wakanda*, Carter diz à *Entertainment Weekly* (2018) que valorizou elementos artesanais, especialmente em colares e joias, que deveriam parecer moldados à mão. “Imagino que essas *Dora Milaje* treinam suas filhas, e quando ela está pronta para se juntar à força, a mãe que está se aposentando pode retirar seus arreios e passá-los adiante”, explicou Carter, conferindo

ainda mais profundidade cultural aos trajes. Já na caracterização de Nakia (Lupita Nyong'o), Carter utilizou o verde para representar o povo do rio à qual a personagem pertence. A figurinista também se inspirou no estilo de James Bond para criar uma combinação entre elegância e conexão com a ancestralidade africana, destacando Nakia como uma “princesa da África”.

Para a rainha Ramonda (Angela Bassett), Carter adotou um visual futurista, justificado pela ideia de que os melhores artesãos e pensadores de *Wakanda* fariam peças excepcionais para a monarca. Já o visual do xamã Zuri (Forrest Whitaker) foi inspirado nas vestimentas tradicionais dos chefes nigerianos, com mantos simbólicos, adornados com ossos, moedas e contas de madeira.

A abordagem “externa” de Carter ao gênero de super-heróis trouxe um frescor à estética, uma vez que ela não seguiu os padrões tradicionais desse tipo de filme. “Entendo um pouco sobre super-heróis do universo Marvel, mas nunca fiz um [...] fiquei feliz no final das contas que não fui muito influenciada por todos os outros filmes de herói que você vê, não estava seguindo nenhum modelo”, refletiu Carter em sua entrevista para *Entertainment Weekly* (2018). Essa perspectiva única permitiu que ela criasse um universo visual singular, enraizado na cultura africana e adaptado para um mundo de alta tecnologia e ficção científica.

Personagens centrais

Os personagens de *Pantera Negra* oferecem um retrato de uma sociedade complexa onde poder, inovação, tradição e resistência se entrelaçam. Cada personagem é cuidadosamente construído para refletir uma faceta de *Wakanda* e sua posição no mundo, resultando em uma narrativa rica em significados culturais e simbólicos. Essa análise dos personagens evidencia como o filme aborda temas como identidade, política, poder e justiça, tornando-o não apenas um marco na representatividade negra, mas também uma reflexão sobre os dilemas da liderança e das relações sociais na contemporaneidade. Apresenta-se a seguir uma tabela com a descrição dos personagens centrais:

Tabela 2: Personagens centrais

Personagem	Descrição
T'Challa 	Interpretado por Chadwick Boseman, T'Challa é o protagonista e herói titular do filme. Ele é o rei recém-coroadado de <i>Wakanda</i> e carrega a responsabilidade de liderar seu povo após a morte de seu pai, o Rei T'Chaka. T'Challa representa o legado e a continuidade das tradições <i>wakandanas</i>. Sua jornada é marcada pela necessidade de balancear seu papel de guerreiro com as obrigações políticas e sociais, além de enfrentar ameaças internas e externas à sua nação. Como Pantera Negra, ele possui habilidades aumentadas devido ao poder místico de uma erva nativa e ao traje de <i>Vibranium</i>, que o capacitam para proteger <i>Wakanda</i>.
Shuri 	Letitia Wright interpreta Shuri, irmã mais nova de T'Challa e gênio tecnológico de <i>Wakanda</i>. Ela é a mente responsável pelos avanços científicos e aprimoramentos de <i>Vibranium</i>, contribuindo com inovações que fortalecem a defesa do país. Com um intelecto comparado ao de Tony Stark, Shuri desafia o estereótipo de princesas ao apresentar uma postura rebelde e despojada, além de um profundo compromisso com o desenvolvimento científico de <i>Wakanda</i>. Sua habilidade em adaptar tecnologia ao traje de Pantera Negra ilustra a união entre tradição e inovação.
Okoye	Danai Gurira dá vida a Okoye, a líder das Dora Milaje, a guarda de elite exclusivamente feminina de <i>Wakanda</i>. Okoye é forte, leal e disciplinada, representando o poder e a autonomia das mulheres <i>wakandanas</i>. Seu papel como guardiã e estrategista reforça a posição de <i>Wakanda</i> como uma nação avançada e centrada em princípios de igualdade de gênero. Ela é fundamental para a segurança de T'Challa e simboliza a tradição de respeito e honra.

	
Nakia 	Interpretada por Lupita Nyong'o, Nakia é uma agente secreta e ex-amante de T'Challa. Ela atua fora do país, observando e protegendo os interesses de <i>Wakanda</i> no mundo. Nakia também se destaca por sua perspectiva altruísta e pela disposição de questionar as políticas de isolamento de seu país. Ela incorpora a compaixão e o desejo de ajudar os oprimidos, o que levanta um importante questionamento sobre a necessidade de <i>Wakanda</i> se abrir para o mundo.
Zuri 	Forest Whitaker interpreta Zuri, o conselheiro espiritual de T'Challa e guardião da erva em formato de coração. Como personagem espiritual e mentor, Zuri lembra ao protagonista o peso do legado e das tradições ancestrais, sendo a ligação direta entre o Pantera Negra e seus antecessores. Ele representa a força espiritual e a conexão mística de <i>Wakanda</i> com o passado.
Ramonda	Angela Bassett interpreta Ramonda, mãe de T'Challa, uma figura de grande influência e respeito em <i>Wakanda</i>. Sua sabedoria e apoio emocional são fundamentais para a formação do

	caráter do rei. Ramonda é vista como uma matriarca que simboliza a continuidade familiar e a força das mulheres <i>wakandanas</i>.
Erik Killmonger 	Erik Killmonger, interpretado por Michael B. Jordan, é o principal antagonista e rival de T'Challa. Com uma origem trágica e motivado pela vingança, ele busca vingança contra <i>Wakanda</i> pela morte de seus familiares, atribuindo ao rei T'Chaka a responsabilidade por seu sofrimento. Killmonger apresenta uma visão política radical sobre a supremacia <i>wakandana</i>, acreditando que o poder de <i>Vibranium</i> deveria ser utilizado para emancipar negros oprimidos pelo mundo. Sua motivação, embora antagonica, traz um questionamento sobre justiça, vingança e reparação histórica

Fonte: Criado por Maria Alice Nascimento dos Santos, 2025.

Análise dos figurinos

A figurinista, através de suas criações, transforma roupas em narrativas. Nesta análise, exploraremos os figurinos de *Pantera Negra*, sobretudo com base nos relatos da figurinista Ruth Carther em entrevistas para o Jornal *The New York Times* e para o episódio dedicado a ela na série *Abstract*. O foco está no processo criativo da figurinista e na descrição técnica de materiais. Inicialmente a comparação será sobre a General das Dora Milaje.

General Okoye e Dora Milaje

Conforme relatos da figurinista ao jornal *The New York Times* (2018) e para o episódio dedicado a ela na série *Abstract* (2019), o figurino da general Okoye e das Dora Milaje, é uma ode à rica diversidade cultural africana. Inspirada pelos bordados das vestimentas *Maasai*, mulheres pertencentes ao povoado que vive entre o Quênia e a Tanzânia. Carther concebeu trajes que refletem a força e a beleza das guerreiras de *Wakanda*. A paleta de cores vibrantes, dominada pelo vermelho e dourado, evoca a realeza e o poder.

A cor vermelha vibrante dos trajes das Dora Milaje não é apenas uma escolha estética. Na cultura *Maasai*, o vermelho simboliza força, coragem e fertilidade, qualidades essenciais para as guerreiras de *Wakanda*. Ao incorporar esse elemento, Carter não apenas homenageia a cultura *Maasai*, mas também reforça a identidade de Okoye e suas tropas como protetoras de sua nação.

Tanto na entrevista ao jornal como na série, Carther reforça que os detalhes em couro, confeccionados por artesãos sul-africanos, conferem autenticidade e sofisticação aos trajes. Para complementar, notou-se que a textura que remete às escarificações e os acessórios que homenageiam diferentes povos africanos, como os *Ndebele*, povo bantu que vive na África do Sul, demonstram a atenção de Carther aos detalhes e sua busca por uma representação culturalmente precisa.

Nakia

O figurino da personagem Nakia em *Pantera Negra* revela uma complexidade que reflete sua identidade multifacetada como agente secreta de *Wakanda*. A figurinista Ruth Carter em entrevista para o *The New York Times*, (2018) destaca a importância da cor verde na caracterização de Nakia, associando-a ao povo *Suri* da Etiópia, que inspirou os elementos tradicionais de suas vestimentas, como conchas, miçangas e folhas. Na mesma entrevista, Lupita Nyong'o ressalta a relevância dessa especificidade cultural para a construção do personagem, permitindo uma imersão mais profunda em sua história e em sua conexão com a natureza.

Em contraponto, a cena de luta no cassino coreano revela um outro aspecto da personagem, com um vestido verde marcante, projetado em 3D e inspirado em tecidos

kente. Essa peça, que combina elementos tradicionais africanos com um design futurista, demonstra a versatilidade de Nakia e sua capacidade de se adaptar a diferentes contextos. A escolha do tecido *kente*, produzido pelos povos *Axantis* e *Jejes*, no Ghana, possui padrões geométricos e significado cultural, e ainda reforça a identidade *Wakandana* da personagem, mesmo em um ambiente urbano e moderno.

Ramonda

A personagem da Rainha-Mãe, Ramonda possui trajes imponentes que remetem aos trajes tradicionais de alguns povos Africanos. Ruth Carter explica que o capacete da Rainha Ramonda foi inspirado em um tradicional chapéu *Zulú*, utilizado por mulheres casadas. A peça original, com sua forma cilíndrica característica e textura rústica, serviu como referência para a criação de uma versão customizada, impressa em 3D pela designer Julia Körner. A coroa resultante apresenta um design contemporâneo, mesclando elementos tradicionais africanos com tecnologia de ponta. Além do capacete, um manto de ombros arredondados, confeccionado com renda africana e impresso em 3D, completa o visual da personagem, evidenciando o cuidado e a complexidade do processo de criação.

A caracterização da Rainha Ramonda sofre transformações ao longo do filme, refletindo a complexidade de sua personagem. A adoção de *dreadlocks* em determinadas cenas, como na fuga do palácio, pode ser interpretada como uma escolha simbólica, aludindo a movimentos de resistência e identidade negra, como o rastafarianismo. O uso desse penteado, popularizado na Jamaica, confere à rainha um ar de misticismo e força, associando-a a um legado ancestral e a uma luta por justiça.

T'Challa

A caracterização visual de T'Challa em *Pantera Negra* é marcada pela predominância da cor preta em seu vestuário. Tanto em suas roupas cotidianas, como a túnica com bordados prateados utilizada em suas andanças pela cidade, quanto em seu traje de super-herói, a cor preta é utilizada de forma estratégica. O traje de combate, além de ser totalmente aderente ao corpo, apresenta detalhes prateados no colar e nos braços, que remetem às garras da pantera e conferem um aspecto mais dinâmico ao personagem. A escolha da cor preta para o traje de super-herói de T'Challa não é apenas uma questão estética, mas também um símbolo de poder, mistério e conexão com as

forças da natureza. A tonalidade escura do uniforme contrasta com a vibração das cores utilizadas nos trajes dos outros personagens, reforçando a figura de T'Challa como um líder carismático e imponente. Para exemplificar, a maioria dos líderes de diferentes nações costumam usar a cor preta ou azul escuro.

A cena da cerimônia ritualística revela uma mudança significativa no vestuário de T'Challa. A adoção de uma túnica branca com mangas longas e gola padre sugere uma busca por pureza e espiritualidade, associando a cor branca à paz, à harmonia e à transformação. Essa escolha de vestuário reflete a importância dos rituais ancestrais para a identidade *Wakandana* e posiciona T'Challa como um líder espiritual e político.

E quanto à cena no laboratório de Shuri destaca a contraposição entre tradição e modernidade no vestuário de T'Challa. Ao optar por sandálias tradicionais em seu primeiro dia como rei, o personagem demonstra respeito pelas tradições de *Wakanda*. No entanto, a interação com a tecnologia desenvolvida por sua irmã revela um lado mais jovem e conectado com o futuro, evidenciado pela experimentação de um calçado futurista que faz alusão a filmes de ficção científica como o *De volta para o futuro 2*, dirigido por Robert Zemeckis em 1989, onde o personagem do ator Michael James Fox, também veste um tênis no qual o cadarço amarra sozinho. Essa dualidade reflete a complexidade da identidade de T'Challa, que equilibra a tradição com a inovação.

Erik Killmonger

Em contraponto à elegância e à tradição representadas pelo figurino de T'Challa, o antagonista Killmonger apresenta um visual mais despojado e rebelde. Seu traje, aderente ao corpo e com detalhes dourados, evoca uma estética militarista e urbana, contrastando com a estética mais natural e espiritual de *Wakanda*. O fato de utilizar roupas de rua no início do filme, como jeans e moletom, reforça sua identidade como um estrangeiro em busca de vingança. No entanto, à medida que se aprofunda em sua ancestralidade africana, Killmonger adota elementos culturais mais tradicionais. As escarificações, sua marca no filme, são comuns em diversas culturas africanas, incluindo a etíope. Essas marcas corporais simbolizam força, identidade e pertencimento a um grupo.

W Kay

A figurinista Ruth Carter revela que o visual de W'Kabi, interpretado por Daniel Kaluuya, foi inspirado nos cobertores tradicionais do Lesoto, pequeno país africano que faz fronteira com a África do Sul, com maioria do povo *basotho*. Essa escolha não foi aleatória, pois os cobertores, além de sua função estética, possuem um significado cultural profundo para os *basotho*. Ao adaptar os padrões e os símbolos desses cobertores, a figurinista criou um traje funcional e simbólico para o personagem. A incorporação do vibranium, material fictício de *Wakanda*, transforma esses cobertores em escudos, conferindo a W'Kabi uma proteção adicional e reforçando seu papel como líder guerreiro.

Zuri

Ao relacionar o figurino à identidade de Zuri, notou-se que o figurino com seus mantos longos e fluidos, reflete sua posição como líder espiritual e conselheiro de T'Challa. A escolha da cor púrpura, tradicionalmente associada à realeza e à espiritualidade na antiguidade europeia, confere ao personagem uma aura de sabedoria e transcendência. A cor púrpura, associada à realeza, à espiritualidade e à sabedoria, confere ao personagem uma aura de mistério e autoridade. A complexidade dos tecidos e a diversidade de influências culturais presentes em seus trajes, que vão desde as tradições africanas até elementos da diáspora, reforçam a ideia de que a identidade de *Wakanda* é construída a partir de um diálogo entre passado e presente, tradição e modernidade.

Discussões sobre o figurinos

Anawalt (2011) ressalta que o uso dos tecidos, cores e adornos variam no continente africano conforme mencionado acima. Mas também, estas roupas estão carregadas de significados sociais, espirituais e políticos. A vestimenta pode indicar o status social de uma pessoa, no caso das vestimentas de Ramonda, T'Challa e Shuri, sua etnia, como por exemplo a diferenciação dos povos de *Wakanda* e até mesmo sua posição dentro de uma estrutura hierárquica, a General Okoye e as Dora Milaje ou sua fé religiosa, no caso de Zuri.

A figurinista Marie Salles afirmou em entrevista para o programa televisivo Fantástico da TV Globo, que “o figurino não é moda, é falar de um personagem”. E neste sentido a figurinista do filme Ruth E. Carter desempenha bem este objetivo, pois

os personagens do filme possuem características que compõem a personalidade de cada um. Ao mesmo tempo, ao criar uma identidade específica para cada povo pertencente a *Wakanda*, ela replica o que Gabriel Tarde defendeu em 1890 de que a imitação é um fenômeno inerente ao comportamento do grupo e assim fortalece as relações sociais.

Assim, Tarde descreve a prática da imitação de duas maneiras: “a primeira torna a forma do costume, uma reprodução do passado, num território específico. A outra é a que torna a moda uma imitação no presente de certa forma, comedida, ou seja, não muda as saias mas seus comprimentos” (*apud* Silvano, 2021, p. 8). Ao analisar os figurinos do filme, é possível notar elementos tradicionais mas também elementos do vestuário que estão presentes no cotidiano, como o tênis criado por Shuri, por exemplo.

Portanto, o figurino do filme possui características que remetem ao passado, mas também ao presente. E neste caso pode ser considerado um figurino Afrofuturista por conter elementos que remetem à tradição, mas também à ficção, arte, ciência e à tecnologia.

Considerações finais

O figurino de *Pantera Negra*, sob a direção de Ruth Carter, desempenha um papel fundamental na construção da identidade visual de *Wakanda* e na celebração da diversidade cultural africana. Ao evitar os estereótipos coloniais, a figurinista oferece uma visão positiva e empoderadora do continente, inspirando-se em diversas culturas africanas e da diáspora. A rica simbologia presente nos trajes, que vão desde os tecidos até os acessórios, revela um cuidado meticuloso em representar a beleza, a complexidade e a importância da cultura africana. Ao apresentar uma África tecnologicamente avançada e culturalmente rica, *Pantera Negra* não apenas desafia os estereótipos coloniais, mas também inspira uma nova geração de cineastas e artistas a criar narrativas mais justas e representativas sobre o continente africano.

Referências

- ANAWALT, Patricia Rieff. *História mundial da roupa*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2011.
- BASTIDORES DA NOVELA VALE TUDO. Fantástico, Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 30/03/2025. Entrevista com a figurinista Marie Salles. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FuyIn3GLIXo> Acesso em: 09, Abr, 2025.

BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo*. São Paulo: Edições 70, 2011.

BENTO, Marlene de Fátima; GONÇALVES, José Henrique Rollo. Tecidos Africanos: histórias estampadas. Maringá: *Governo do Estado do Paraná*, 2010. 27 p. Disponível em: http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes_pde/2010/2010_uem_hist_artigo_marlene_de_fatima_bento.pdf. Acesso em: 30 jul. 2024.

ENTERTAINMENT WEEKLY. *Black Panther costume designer breaks down Wakanda's killer style*. 2018. Disponível em: <https://ew.com/movies/blackpanther-costumes-behind-the-design/>. Acesso em: 05 nov. 2024.

GOMES, Débora Bruna Félix; OLIVEIRA, Pollyana Mirtis Alves de; SOUZA NETO, Arlindo José de; BATISTA, Ozaías Antonio. Para além de Wakanda: O filme Pantera Negra e a representatividade social no cinema. *Revista Livre de Cinema*, v. 11, n. 3, p. 45-58, jul-set, 2024.

IDOWU, Harrison Adewale. African Culture and the Quest for Sustainable and Improved Indigenous Knowledge Production. *Journal Of Higher Education In Africa*. Nigéria, p. 107-125. jan. 2021. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/48678871?searchText=african%20culture&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dafrican%2Bculture%26so%3Dr%26sd%3D2019%26ed%3D2024&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3Aceb14ac06d2595fd0b25d0acdadc877. Acesso em: 30 out. 2024.

KABRAL, Fábio. Artigo e atividades bem didáticos sobre Afrofuturismo. 2020. Site Medium. Disponível em: [Artigo e atividades bem didáticos sobre AFROFUTURISMO | by Fábio Kabral | Medium](#) Acesso em: 09 Abr 2025.

KENNETT, Frances. *Ethnic Dress: a comprehensive guide to the folk costume of the world*. Facts On File, 1995. 192 p.

KRAUSS, Juliana Souza; ROSA, Julio César da. A importância da temática de História e Cultura Africana e Afro-brasileira nas escolas. *Antíteses*, [S. l.], v. 3, n. 6, p. 857-878, 2011. DOI: 10.5433/1984-3356.2010v3n6p857. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/4572>. Acesso em: 6 nov. 2024.

NHANQUE, Armindo Sousa et al. Diversidade cultural e a aplicação de um jogo educacional sobre o continente africano. In: SICT-SUL - *SIMPÓSIO DE INTEGRAÇÃO CIENTÍFICA E TECNOLÓGICA DO SUL CATARINENSE*, 7., 2018, Santa Catarina. Artigo. Santa Catarina: Sict-Sul, 2018. p. 1-7. Disponível em: <https://eventoscientificos.ifsc.edu.br/index.php/sictsul/7-sictsul/paper/viewPaper/2639>. Acesso em: 30 out. 2024.

PANTERA NEGRA. Direção: Ryan Coogler. Produção: Kevin Feige. Estados Unidos: Marvel Studios, 2018. 1 DVD.

PRICE, Tanya Y.. Rhythms of Culture: Djembe and African Memory in AfricanAmerican Cultural Traditions. *Black Music Research Journal*. Chicago, p. 227-247. abr. 2013. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.5406/blacmusiresej.33.2.0227>. Acesso em: 30 out. 2024.

RUTH CARTHER: Design de figurino. DADICH, Scott, *Netflix*, 47 min, 2019. Disponível em <https://www.netflix.com/title/80057883>. Acesso em 14 nov, 2024.

SEVERINO, Antonio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. [livro eletrônico] São Paulo: Cortez, 2013.

SILVANO, Filomena. *Antropologia da moda*. Lisboa: Documenta, 2021.

The Afrofuturistic Designs of ‘Black Panther: For her extraordinarily detailed costumes, Ruth E. Carter studied the garments of the Maasai and other African tribes. A 3-D printer was also important. *The New York Times*, New York, 23/02/2018 Disponível em: [file:///C:/Users/User/Downloads/The%20Afrofuturistic%20Designs%20of%20%E2%80%98Black%20Panther%E2%80%99%20-%20The%20New%20York%20Times%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/The%20Afrofuturistic%20Designs%20of%20%E2%80%98Black%20Panther%E2%80%99%20-%20The%20New%20York%20Times%20(2).pdf) Acesso em 14 nov, 2024.

Explorando caminhos críticos à modernidade Leitura Fabrício Pereira da Silva sobre comunidade no Sul Global

Exploring Critical Paths to Modernity A Reading of Fabrício Pereira da Silva on Community in the Global South

Ana Carolina Pires Pereira¹

Universidade de Brasília - UnB

Montpellier, France

pires.acarol@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0002-1598-6776>.

Recebido em: 20 de fevereiro de 2025

Aceito em: 04 de abril de 2025

¹ Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável – nível doutorado. Centro de Desenvolvimento Sustentável da Universidade de Brasília, Brasil.

² ESPACE-DEV, IRD, Univ Montpellier, Univ Antilles, Univ Guyane, Univ Réunion, Montpellier, France

³ ISPA, INRAE, Bordeaux Sciences Agro, 33882 Villenave d'Ornon

Resumo

Esta resenha analisa o livro *Em busca da comunidade: caminhos do pensamento crítico no Sul Global*, de Fabrício Pereira da Silva, obra que examina conceitos como negritude, socialismo africano, ubuntu, sumak kawsay/suma qamaña e felicidade nacional bruta, destacando suas genealogias e impactos intelectuais e políticos. Em seu livro, Fabrício Pereira da Silva propõe a comunidade como alternativa à modernidade, enfatizando a interconexão entre humanos e natureza e o resgate do passado para construir futuros alternativos. Nesta resenha, percorremos os principais tópicos do livro, mas também propomos um diálogo com outras obras, como os livros *A vida não é útil* e *Futuro Ancestral*, de Ailton Krenak, e o filme *Mais pesado é o céu*.

Palavras-chave: Alternativas ao Desenvolvimento; Crítica à modernidade; Resistências. Filosofias comunitárias.

Abstract:

This review analyzes the book *In Search of Community: Paths of Critical Thought in the Global South* by Fabrício Pereira da Silva, a work that examines concepts such as negritude, African socialism, ubuntu, sumak kawsay/suma qamaña, and gross national happiness, highlighting their genealogies and intellectual and political impacts. In his book, Fabrício Pereira da Silva proposes community as an alternative to modernity, emphasizing the interconnection between humans and nature and the recovery of the past to build alternative futures. In this review, we explore the book's main topics while also engaging in dialogue with other works, such as *Life Is Not Useful* and *Ancestral Future* by Ailton Krenak, as well as the film *Heavier Than the Sky*.

Keywords: Alternatives to Development; Critique of Modernity; Resistances; Community Philosophies.

Introdução

Esta resenha é uma análise do livro “Em busca da comunidade: caminhos do pensamento crítico no Sul Global”, lançado em junho de 2024. Escrito por Fabrício Pereira da Silva, doutor em ciência política pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (Iuperj) e professor da graduação e da pós-graduação em ciência política na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), este livro é o resultado de quase dez anos de pesquisas. O objetivo do extenso trabalho de Fabrício Pereira da Silva é colaborar para o aprimoramento da narrativa conceitual sobre a comunidade e apoiar seu potencial transformador. Para isto, cada capítulo do livro cobre um conceito oriundo do Sul Global (negritude, socialismo africano, *ubuntu*, *sumak kawsay/suma qamaña* e felicidade nacional bruta), abordando tanto a genealogia e a contextualização destes conceitos quanto a influência e a relevância intelectual e política em níveis local, regional e global no cenário.

O autor enfatiza que, uma vez que o lugar de expressão impacta os usos dos conceitos apresentados, o livro não propõe uma comparação entre esses conceitos. Essa resenha seguirá a linha de preservar as particularidades de cada conceito, no entanto, sua organização se dará a partir de quatro temas principais para compreensão do livro, discutindo, em cada parte, as ideias que ligam cada conceito ao tema da seção. Desta forma, a primeira parte se dedica à apresentação das definições dos termos e suas origens bem como as principais referências e críticas. O foco da segunda seção se concentra na definição dos conceitos abordados no livro bem como na identificação das principais referências de cada um dos conceitos. Na terceira parte, abordamos a ideia de comunidade a partir do argumento do autor de que a comunidade é um antídoto à modernidade. Na quarta parte, analisamos o papel do passado na construção de futuros alternativos por meio da defesa da necessidade de recuperar o passado para construir do futuro, discussão fortemente presente no livro analisado. Nessas duas seções, buscamos relacionar os escritos de Fabrício Pereira da Silva com outras obras, mostrando como o tema da comunidade é caro em diversas manifestações artístico-culturais. O tópico seguinte visa apresentar qual tipo de romantismo está presente em cada um dos conceitos. Esta resenha se encerra com as considerações

finais, seção em que são retomados os principais pontos das seções anteriores e são traçadas observações acerca da relevância da leitura do livro “Em busca da comunidade”.

Ser como o centro ou ser como nós mesmo

Conforme o autor, o pensamento crítico do Sul Global passa, frequentemente, por um impasse entre “ser como o centro” ou “ser como nós mesmos”. Pereira da Silva (2024) defende, então, que as abordagens dos cinco conceitos presentes neste livro são originais e identitárias em relação ao centro porque: (1) não seguem a tradição marxista nem oferecem uma renovação significativa do marxismo; (2) em algumas situações se distanciam da ideia de classe social e, de modo geral, não apoiam a existência de uma classe como "sujeito universal" determinado a fazer a revolução; (3) permitem a exploração de alternativas dentro da modernidade e formas de superação dela ao questionarem a existência de uma via de progresso única, universal e reproduzível; e (4) geralmente apontam para o desenvolvimento histórico-social heterogêneo, plural e fragmentário.

O primeiro conceito abordado por Fabrício Pereira da Silva é o conceito de *negritude*. Sua origem está diretamente relacionada ao deslocamento sociológico e geográfico de atores que se perceberam negros na cidade de Paris ao longo dos anos 1930. Este movimento possui, portanto, uma base ligada a intelectuais francófonos. Assim, são apresentadas as obras de Aimé Césaire (da Martinica) e Léopold Sédar Senghor (do Senegal), através das quais o autor aborda o hibridismo do conceito, que se compõe através da identidade negro-africana e de referências europeias. Pereira da Silva (2024) discute, igualmente, as principais críticas ao conceito, surgidas sob a forma de apoios condicionadas e evoluídas a ataques frontais de diversas origens, em especial após os processos de descolonização africana.

O conceito tratado em seguida é o de *socialismo africano*, estritamente conectado com as descolonizações africanas ocorridas entre o final dos anos 1950 e princípio dos anos 1960. Para o autor, essa é provavelmente a principal corrente teórica africana daquele período e também a corrente teórica de esquerda que surgiu na continente africano com maior relevância e características próprias bem definidas. Kwame Nkrumah, que governou Gana, Julius Nyerere, representante da Tanganica e posteriormente da Tanzânia, e Léopold Sédar Senghor, primeiro presidente senegalês, são trazidos como referências para discutir

as três principais expressões do socialismo africano: radical, intermediária e conservadora, respectivamente.

Posteriormente, é discutido o conceito de *ubuntu* e, neste caso, Fabrício Pereira da Silva destaca o trabalho de genealogia do conceito desenvolvido por Christian Gade (2011) para enfatizar que o mapeamento do uso escrito deste termo data ao menos de 1846, sendo “Hunhuísmo ou ubuntuísmo: uma filosofia política indígena do Zimbábue (1980)” o primeiro livro especificamente sobre *ubuntu*, apresentando-o como uma filosofia política. Quanto ao local de origem do conceito, destaca-se a África do Sul e o Zimbábue. Ainda com relação à origem do *ubuntu*, o autor afirma que dois nomes se destacam no estudo do *ubuntu*: Desmond Tutu como um dos seus grandes elaboradores e divulgadores e Nelson Mandela, visto como uma incorporação do conceito embora não tenha feito uso sistemático do conceito destedurante sua presidência (1994-1999). Com relação ao debate contemporâneo, o principal aconteceu entre Metz, defensor de que o *ubuntu* tem validade na modernidade, e Patolino e Kwindigwi, que argumentam a favor do arcaísmo do conceito.

A seção seguinte se concentra a discutir as noções de *sumak kawsay/suma qamaña*. Essas noções de origem equatoriana e boliviana, respectivamente, correspondem a uma corrente de ideias baseadas no comunismo e em uma concepção holística da relação ser humano/natureza. Na política, nos movimentos sociais e na academia, este conceito tem ganhado destaque desde o início dos anos 2000, observando-se apenas uma referência anterior a esse período na Bolívia e duas no Equador. Pereira da Silva (2024) afirma que o *bem viver*, como é conhecido em português, manifesta-se em três correntes intelectuais: a primeira, de formulação de intelectuais e movimentos indígenas é a indianista (presente em Medina (2011) e Yampara (2011)); a segunda, pós-estruturalista, ganha destaque em Acosta (2016) e Gudynas (2012) e trata de alternativas ao desenvolvimento e à modernidade; a terceira está presente nos discursos oficiais, sendo, portanto, mais estatista. Alguns debates acerca deste conceito devem ser enfatizados: do ponto de vista conceitual, seus críticos o consideram um conceito “pré-moderno” e antagônico ao bem-estar; da perspectiva econômica, não se tem uma concordância sobre o que deveria substituir o extrativismo. Da

mesma forma, não se tem uma conclusão sobre o que deveria suceder os objetivos e as estratégias ligadas ao “fantasma do desenvolvimento”.

O último conceito debatido no livro é o de *felicidade nacional bruta* (aqui tratado pela sua sigla em inglês, GNH), provavelmente cunhado pelo quarto rei do Butão, Jigme Singye Wangchuck entre as décadas de 1970 e 1980, sendo as primeiras menções feitas como crítica à obsessão ocidental com o produto interno bruto a partir de um jogo de palavras. Ao contrário dos conceitos vistos anteriormente, no livro não se tem nomes de referência para a abordagem deste conceito. O autor indica, no entanto, que a maioria da literatura especializada sobre o tema tem origem no Norte global o que, juntamente com o uso do termo em inglês, pode apontar para a projeção da GNH desde muito cedo como um produto de exportação. Destes pontos deriva a principal crítica ao conceito: a manutenção de um *status quo*, apesar da criação autóctone.

Comunidade como antídoto à Modernidade

Ao se apresentar como um antídoto à modernidade, as perspectivas do Sul Global, segundo Pereira da Silva (2024), também se apresentam como um antídoto ao Norte Global, ao Império e ao Ocidente, opondo-se, portanto, a questões como a modernidade/colonialidade, o capitalismo, o desencantamento do mundo e a destruição da natureza. Segundo o autor, “Os conceitos, autores e debates aqui apresentados são traduzidos à discussão de modo a contribuir para a construção de um argumento geral: a recorrência de um tema que é precisamente a ideia da *comunidade como antídoto para superar os males do capitalismo/da modernidade*” (Pereira da Silva, 2024, p. 13) [grifo nosso], justificando, assim, esta seção sobre como o tema de comunidade é recorrente nos cinco conceitos presentes no livro. Discorremos, ao longo dessa seção, dois pontos principais: a comunidade para além da dualidade ser humano/natureza e o papel do comunalismo nos projetos de futuro. Para finalizar, os escritos de Fabrício Pereira da Silva são relacionados com os de Ailton Krenak, mostrando que ambos os autores trazem a noção de comunidade como antídoto à modernidade.

O conceito de comunidade discutido no livro não engloba apenas seres humanos e, portanto, foge da dualidade ser humano/natureza. De acordo com Pereira da Silva (2024), para que a comunidade seja uma alternativa para a transformação social, além de se incluir

seres humanos, deve-se considerar seres não-humanos, vivos e inanimados. Neste sentido, o autor afirma que os conceitos se aproximam devido a “harmonia com a comunidade, com os antepassados e os que ainda virão, com a natureza - todos holisticamente interconectados” (Pereira da Silva, 2024, p. 299 e 230). No caso do *ubuntu*, a interdependência fica evidente não apenas através do provérbio “eu sou porque nós somos”, frequentemente ligado a essa ideia, como também pela leitura do conceito feita por Lesley Le Grange, que enxerga que o *ubuntu* trata das relações entre os seres vivos, os ancestrais, os que ainda virão e as relações com outros seres vivos e inanimados, destacando, portanto, um sentido muito mais abrangente de comunidade. Na gênese do bem viver, por sua vez, observa-se a concepção holística do vínculo entre ser humano e natureza que, inclusive, precisa se basear na reciprocidade e na igualdade. Em especial, na Bolívia a *Ley do Marco de la Madre Tierra y Desarrollo Integral para Vivir Bien* de 2012 salienta a necessidade de complementariedade, harmonia e equilíbrio com a Mãe Terra e as sociedades para acabar com as desigualdades e com os mecanismos de dominação. Consequentemente, essa lei, evidencia esse sentido amplo da comunidade no bem viver. Pereira da Silva (2024) destaca, ainda, que a comunhão com a natureza também é observada nas obras de Césaire, em especial após o seu rompimento com o Partido Socialista em 1956, e na formulação da noção de socialismo africano por Senghor. Apesar das diferentes trajetórias e influências intelectuais, as reflexões dos autores são normalmente baseadas em visões coletivistas e holísticas de mundo, calcadas na família ampliada e na comunidade, interconectadas à natureza e atravessadas pela espiritualidade.

Outro ponto de destaque na obra de Fabrício Pereira da Silva é que, para compreender o papel da comunidade, é fundamental entender que o resgate, a preservação e o aprofundamento do comunalismo possui um papel central nos projetos de futuro. Neste sentido, o exemplo das propostas do Grupo Comuna na Bolívia, organizado nos primeiros anos da década de 2000, quando o país vivia uma crise, retrata o posicionamento de intelectuais quanto ao processo refundador no país, destacando a importância da organização comunitária tradicional na criação de novas formas de sociabilidade comunitária a partir das sociedades que existiram ao longo da história. Como será visto posteriormente, no livro “Em busca da comunidade”, Fabrício Pereira da Silva afirma que

não existe futuro sem passado; aqui vemos que ele vai além, sustentando que o futuro não se relaciona com qualquer passado, mas sim com um passado coletivo. Desta forma, ao ler a seção seguinte (“Não há futuro sem passado”) é fundamental ter em mente a quais passados o autor se refere.

A organização comunitária da qual Fabrício Pereira da Silva trata é corroborada por escritos do filósofo indígena Ailton Krenak. Em seu livro *A vida não é útil*, Krenak afirma que “não consigo nos imaginar separados da natureza. A gente pode até se distinguir dela na cabeça, mas não como organismo” (Krenak, 2020, p. 32). Com essa citação, o filósofo enfatiza o que Pereira da Silva (2024) vai chamar de “interconexão entre seres humanos e natureza”, fundamentais para se trilhar caminhos alternativos à modernidade. A ideia de que o coletivo se sobrepõe ao individual aparece em *Futuro Ancestral*, livro em que Ailton Krenak escreve que “As crianças indígenas não são educadas, mas orientadas (...) aprendem a partilhar o lugar onde vivem e o que têm para comer. Têm o exemplo de uma vida em que o indivíduo conta menos que o coletivo.” (Krenak, 2022, p. 117). A temática da vida coletiva e da conexão com a natureza também é recorrente em seu livro mais recente “Um rio, um pássaro”, no qual Krenak enfatiza que um espírito generoso se desenvolve a partir da convivência entre crianças, jovens, adultos, idosos. Ainda, segundo este líder brasileiro do movimento indígena há um distanciamento do pensamento indígena do Ocidental enquanto “No fundo da cultura ocidental, parece-me que há a vontade de dominação do outro. Eles fazem o máximo para se separar da natureza. Nós não vivemos de dominar ou conquistar.” (Krenak, 2023, p. 37).

Não há futuro sem passado

É com essa frase que Fabrício Pereira da Silva inicia seu livro, defendendo a urgência de lutar pelo passado e contra seu uso como instrumento da classe dominante para imaginar o futuro e salvar mortos, vivos e os que ainda vão nascer. Neste sentido, a recuperação do passado (e da memória) para construção do futuro é um dos elementos centrais da sua obra e parece, portanto, fundamental reservar uma seção desta resenha para mostrar a recorrência ao passado como inspiração para projeções de emancipações nos conceitos abordados no livro. Essa discussão se divide em duas partes: a primeira se concentra a analisar como o passado aparece nos conceitos apresentados no livro a partir da

negritude, do socialismo africano e do bem viver, e a segunda, explora a relação da obra “Em busca da comunidade” com outras produções literárias e audiovisuais.

O passado, como utilizado por Fabrício Pereira da Silva, serve para apontar para projetos futuros e projetos de futuros; não se pretende com esse livro defender um retorno ao passado, mas sim de procurar no passado elementos para a construção de um futuro alternativo. Ao apresentar a negritude, por exemplo, o autor ressalta que o passado é um elemento fundamental nessas narrativas, sendo consultado de maneira romântica em busca de “épocas douradas” que possam inspirar a construção da nova sociedade desejada. Um futuro verdadeiramente universal, neste caso, só seria possível a partir da valorização do passado e da crítica aos males da modernidade, da racionalidade, do utilitarismo, do positivismo; e a retomada de valores pré-modernos. Ao tratar dos socialismos africanos, um ponto que chama atenção são suas características, em especial a afirmação de que o socialismo é ancestral: Nyerere afirma que o socialismo africano precisa ser alicerçado no passado, Nkrumah recorreu ao passado para construir o futuro, refletindo não apenas sobre a base comunal para um socialismo africano, mas também adotando trajes tradicionais locais como símbolos nacionais, criando heróis e escolhendo o nome para o novo país. Finalmente, no caso do bem viver, Pereira da Silva (2024) afirma que “pode-se pensar numa mudança que comece por “ativar a memória do passado comum para criar futuro. Nesse entremeado epistêmico, pode-se dar conta da existência de um mundo ‘presente’ onde a incerteza e a contingência são elementos característicos do habitar humano” (Pereira da Silva, 2024, p. 278).

Não surpreende constatar que esse tópico faz pensar nas produções, orais e escritas, de Ailton Krenak. A relação mais evidente talvez seja com o seu livro “Futuro Ancestral”, em que o título já enfatiza o pensamento de Krenak de que é fundamental se reconectar com as tradições ancestrais e as sabedorias indígenas (Krenak, 2022). Mas este tema também é frequente em “Um rio, um pássaro”, livro em que Ailton Krenak apresenta a visão de mundo dos povos originários como profundamente enraizada na memória ancestral. As crianças que crescem em aldeias, afirma o autor, estão imersas em uma visão de mundo integrada com a natureza, mantêm essa conexão ancestral e vivem em paz. Em contraste, aqueles que perdem essa conexão com os antepassados enfrentam uma perda de

identidade, como se vissem sua própria imagem em um espelho quebrado. A sabedoria ancestral, como aponta Krenak (2022) e também Pereira da Silva (2024), é essencial para compreender e harmonizar-se com o mundo.

Menos evidente talvez seja a proximidade com o filme *Mais Pesado é o Céu* (Cariry, 2023). Este filme, acompanha Teresa e Antônio, que se encontram ao revisitar uma cidade submersa sob uma represa, explorando como o passado molda o presente e o futuro, primeiro ponto que permite uma relação com a temática do livro “Em busca da comunidade”. Temas universais são expressos nas sensações, nas ações de cada personagem. Em especial, a felicidade aparece em uma fala de Antônio que diz que “a gente tem isso de querer voltar para onde um dia foi feliz”. Pereira da Silva (2024), por sua vez, afirma a importância da função da felicidade no surgimento da modernidade ao falar da GNH. O questionamento que fica, no entanto, é se a felicidade (e mais precisamente a busca pela felicidade) não é um tema comum na elaboração de todos os conceitos apresentados ao longo do livro e, conseqüentemente, um dos ingredientes do antídoto a essa modernidade.

A utopia será romântica ou não será

Ao recorrer à frase que intitula essa seção, Fabrício Pereira da Silva faz referência à obra *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade* (Löwy e Sayre, 2015), na qual seis tipos de romantismos são elencados: restitucionista, conservador, fascista, resignado, reformador e revolucionário e/ou utópico. No livro “Em busca da comunidade”, esses tipos de romantismos são usados para corroborar com a defesa de Löwy e Sayre (2015) de que o romantismo é mais do que uma corrente artístico-literária de origem na modernidade (mais precisamente no início do século XIX), constituindo-se também como uma forma crítica de ver o mundo moderno que vê na busca pelo passado uma possibilidade de encontrar elementos que permitam a construção de um futuro alternativo. Nos parágrafos a seguir, apresento como a obra de Löwy e Sayre é importante para a argumentação de Fabrício Pereira da Silva e exponho qual tipo de romantismo se aproxima de cada um dos conceitos abordados.

Neste sentido, os tipos e subtipos de romantismo proposto por Löwy e Sayre são úteis em diversos momentos da obra analisada nesta resenha. De forma geral, em pelo

menos duas vezes o autor afirma que “a utopia será romântica ou não será” e acrescenta que:

Esse argumento romântico é uma crítica à modernidade formulada no interior da própria modernidade, uma visão de mundo que pode assumir diversas direções, e aqui se tratou de enfatizar dois pontos: que essa visão de mundo pode sustentar projetos “futuristas”/“de esquerda” (em suas versões “reformadora” e “revolucionária”), pois o futuro não é monopólio dos modernistas, podendo ser o horizonte também dos críticos da modernidade; e que tal visão de mundo tem ainda mais razão de se manifestar nas periferias globais, uma vez que são comparativamente menos beneficiárias da modernidade (quando não são simplesmente oprimidas no interior dela). (Pereira da Silva, 2024, p. 327 e 328)

Dos seis tipos ideais de romantismo sugeridos por Löwy e Sayre (2015), aquele que mais se aproxima da ideia de negritude é o *revolucionário/utópico* e, mais especificamente, os subtipos ‘populista’ e ‘socialista utópico-humanista’, observando-se a aposta na nostalgia em relação a um passado pré-capitalista como fundamento para a criação de um futuro alternativo. Este tipo também é o que mais se aproxima de uma leitura romântica, contemporânea e voltada para o futuro do *ubuntu*, possibilitando o afastamento do conceito da ideia de “narrativa de retorno”, ou seja, de algo direcionado ao passado.

Quanto ao conceito de socialismo africano, parece que é o conceito em que o autor deixa mais aberto o tipo de romantismo associado, não sendo observada nenhuma menção direta. No que diz respeito ao *sumak kawsay/suma qamaña*, pode-se dizer que o autor entende a noção de romantismo *revolucionário* como fundamental para entender essa proposta. Por fim, o romantismo do tipo *conservador*, ou seja, aquele que defende a preservação de sociedades que mantêm características das formas antigas (anteriores à modernidade), apesar de estarem em desenvolvimento capitalista, é o que mais associa à GNH.

Considerações finais

Em busca da comunidade: caminhos do pensamento crítico no Sul global é um livro que respeita as diferenças dos conceitos apresentados, não tendo como objetivo comparar os usos múltiplos destes conceitos. Ao apontar para as variações em função do lugar de enunciação dos autores bem como a abrangência dos conceitos que, em alguns casos, é mais local ou regionalizada enquanto em outros é global, acredito que o livro indica para a

existência de uma diversidade imensa de modos de vida e saberes, para além da hegemonia ocidental, capitalista e moderna, que devem ser (re)conhecidos de modo a garantir as inúmeras possibilidades de transformação, como o próprio autor aponta no capítulo dedicado aos socialismo africano. Com a noção de pluriverso, Arturo Escobar expõe que a pluriversalização da vida é promovida a partir de muitas experiências e movimentos interessantes e fascinantes que se baseiam (e contribuem para) a recomunalização da vida social (Escobar, 2024). O que Fabrício Pereira da Silva faz em seu livro é exemplificar essa colocação de Acosta a partir de exemplos do Sul Global, incluindo o bem viver bastante estudado por esse autor. Consequentemente, pode-se dizer que o livro aqui analisado contribui para visibilizar formas alternativas de ser, conhecer e fazer que se propõem à superação dos dualismos.

Ao tratar da comunidade como antídoto à modernidade, Fabrício Pereira da Silva defende explicitamente “a necessidade de buscar em fontes alternativas e silenciadas novas inspirações para os projetos de futuro das esquerdas”, entendida por ele a partir de uma visão ampla associada à noção de mais igualitarismo. Pensar projetos de futuro a partir dos passados coletivos e com a visão do Sul Global, como propõe Fabrício Pereira da Silva, constitui também uma maneira de enfrentar a colonialidade do poder, definida por Aníbal Quijano. Uma citação, porém, pode causar estranhamento: a de que a modernidade constitui a periferias. A reflexão de Pereira da Silva (2024) poderia, neste ponto, ter sido mais profundo e afirmar que a modernidade constitui (e é constituída) pela periferia, pois como Quijano (2005, p. 127) declara “a primeira identidade geocultural moderna e mundial foi a América. A Europa foi a segunda e foi constituída como consequência da América, não o inverso”.

Finalmente, em algumas seções desta resenha, procuramos relacionar o que é tratado no livro com outras obras. Na epígrafe do capítulo sobre felicidade nacional bruta, há referências a duas músicas (Rap da felicidade e *Happiness is a warm gun*), enquanto na conclusão o autor discorre sobre o livro O anjo da história, de Walter Benjamin (1940), inspirado no quadro de Paul Klee intitulado “Angelus Novus”. Ainda, relacionar esta obra com outras mostra como o tema da comunidade e a recuperação do passado para construção do futuro são preciosos para pensadores contemporâneos bem como aponta para o fato de

que além de não existir futuro sem passado (coletivo), também não existe passado (e, consequentemente, futuro) sem a defesa de uma cultura. É fundamental, portanto, nos inspirarmos dessas leituras críticas a partir do Sul Global e, muitas vezes, contrárias a uma lógica hegemônica para pensarmos nossa ética de pesquisa, mas também de ação e de vida.

Referências

ESCOBAR, Arturo. *Rêver le plurivers pour une planète vivante : une conversation avec Arturo Escobar*. [Entrevista concedida a] Aude Chesnais. *Plurivers : décoloniser le changement climatique*, Rennes, n. 1, p 223-235, 2024.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. 62 p.

KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. 58 p.

MAIS pesado é o céu. Direção: Petrus Cariry. Produção: Bárbara Cariry. Brasil: Illuminura Filmes, 2023.

PEREIRA DA SILVA, Fabrício. *Em busca da comunidade: Caminhos do pensamento crítico no Sul Global*. 1 ed. Editora Elefante, 2024, 360 p.

QUIJANO, Aníbal. *Colonidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. 2005.

Pluriverso

Experimentação estética e potencialidades digitais nas aldeias Inỹ/Javaé, Ilha do Bananal, Tocantins

Aesthetic Experimentation and Photographic Potentialities in the Inỹ/Javaé Villages, Bananal Island, Tocantins

Anette Maria Rodrigues Silva Bento Oliveira

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins - IFTO

Porto Nacional, Tocantins.

bentoanette@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6440-8190>. E-mail:

Rafael Silva Oliveira

Universidade de Gurupi -UnirG

Gurupi, Tocantins.

rafael.siloli@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9336-2785>

Recebido em: 07 de fevereiro de 2025

Aceito em: 04 de abril de 2025

Resumo:

Este relato de campo etnográfico investiga as interseções antropológicas entre narrativas orais indígenas e a experimentação estética mediada pelo digital nas aldeias *Inỹ/Javaé*, localizadas na Ilha do Bananal, Tocantins. O estudo em andamento busca uma abordagem decolonial que conecta oralidade e imagens digitais da fotografia e do audiovisual como ferramentas de preservação e ressignificação cultural, especialmente em um contexto de crescente impacto das Tecnologias Digitais da Informação e Comunicação (TDICs) sobre as tradições locais. Por meio de métodos colaborativos de produção imagética, envolvendo jovens e anciões da comunidade, busca-se construir narrativas contra-hegemônicas que explorem a potência simbólica das imagens e das histórias orais. Destaca-se ainda como práticas artísticas podem transcender a mera materialidade e atuar como instrumentos de resistência cultural e afirmação identitária, promovendo diálogos estéticos e políticos entre o passado e o presente, em um esforço contínuo para salvaguardar a memória coletiva e a riqueza simbólica do povo Javaé.

Palavras-chave: Oralidade. Estética digital; Povos originários; Javaé; Tocantins.

Abstract:

This ethnographic field report examines the intersections between indigenous oral narratives and digitally mediated aesthetic experimentation in the *Inỹ/Javaé* villages on Bananal Island, Tocantins. Adopting a decolonial perspective, the study connects traditional orality with digital imagery—specifically through photography and audiovisual media—as instruments for cultural preservation and re-signification amid the growing impact of Information and Communication Technologies on local traditions. Through collaborative methods of image production that involve both youth and elders, the research aims to construct counter-hegemonic narratives that explore the symbolic potential of images and oral histories. Additionally, the study underscores how artistic practices can transcend mere materiality to function as tools of cultural resistance and identity affirmation, fostering aesthetic and political dialogues between the past and present in an ongoing effort to safeguard the collective memory and symbolic richness of the Javaé people.

Keywords: Orality ; Digital Aesthetics ; Indigenous Peoples ; Javaé; Tocantins.

Considerações iniciais

Este texto é resultado de uma série de debates, reflexões e experimentações *in loco* sobre as potencialidades do uso do digital no campo das narrativas orais indígenas. Debruçar-nos-emos sobre estudos que vêm sendo produzidos por pesquisadores de dois grupos de pesquisa, o Observatório de Povos Tradicionais do Tocantins- OPTTINS vinculado à Universidade de Gurupi (UnirG)¹ e o Coletivo 50 Graus: Pesquisa e Prática Fotográfica, da Universidade Federal do Tocantins (UFT)².

Os povos originários têm um expressivo traço cultural que é a oralidade e que atualmente, mesmo que muitos já utilizem a língua escrita, as narrativas orais ainda são bastante presentes e importantes para a comunicação, memória e preservação cultural, assim como destaca o líder indígena Davi Kopenawa Yanomami: “Os brancos desenham suas palavras porque seu pensamento é cheio de esquecimento. Há muito tempo guardamos as palavras de nossos antepassados dentro de nós, e as continuamos passando para nossos filhos”.³ Contemporaneamente, o advento das tecnologias digitais da informação e comunicação (TDICs) (Kenski, 2009) criaram novas dinâmicas nessa tradicional estrutura comunicativa indígena. Os modos de vida e as formas de comunicação sofreram (e continuam sofrendo) transformações, se tornando uma “sociedade em redes” (Castells, 2005).

Por um lado, há quem veja esse processo como um violento movimento, partindo de uma visão que remete a ideia dos povos indígenas ao primitivo, ao isolamento social e cultural e relacionados exclusivamente à natureza. Por outro, deve-se considerar que a cultura não é estanque, mas fluída e dinâmica e que o fenômeno da difusão do uso de novas tecnologias digitais são um fato social da atualidade.

Assim, levando em conta a complexidade desse fenômeno, este artigo é resultado de uma série de relatos etnográficos e percepções observadas nas aldeias indígenas Kanoano e Boa Esperança, Ilha do Bananal, estado do Tocantins, com povos da etnia indígena Javaé. Através da troca de saberes mediada por ações interculturais, do diálogo e escuta atentas às necessidades próprias dos indígenas foi possível construir o percurso que sistematizou este presente estudo.

¹ dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/0287384182745605

² dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/8376493724018264

³ <https://artepensamento.ims.com.br/item/a-outra-margem-do-ocidente/>

A Ilha do Bananal é conhecida pelo povo Javaé por *Inỹ Olona* (o lugar onde surgiram os *Inỹ*) ou *Ijata olona* (o lugar onde surgiram as bananas) e está localizada no estado do Tocantins, banhada pelo rio Araguaia (*Berohokỹ* – grande rio) e seu braço menor, rio Javaés (*Bero biawa* – rio companheiro/amigo). Considerada a maior ilha fluvial do planeta, tem aproximadamente 20.000 km². Ao lado leste da ilha, encontram-se os municípios do estado do Tocantins, e ao lado oeste o estado do Mato Grosso (Ramos, 2016: 27-28). Os indígenas Javaé vivem no interior desta ilha e são falantes de uma variação dialetal da mesma língua *Inỹ ribè*, falada também pelos Karajá e Xambioá, sendo que todos se autodenominam como *Inỹ*. (Javaé, 2019: 52).

Por meio dos relatos dos anciãos das aldeias, bem como dos docentes das escolas indígenas Tainá e Watakuri, da Konoano e Boa Esperança, respectivamente, chegou-se à hipótese de que as narrativas orais indígenas Javaé vêm perdendo força entre os jovens da aldeia à medida em que as TDICs proporcionam um mundo digital com tantas outras possibilidades comunicativas e culturais, gerando múltiplos conflitos. Os professores, por exemplo, relatam cotidianamente o uso abusivo do aparelho celular e um desinteresse dos estudantes em relação às narrativas ancestrais da comunidade, o que significa um distanciamento da memória sociocultural, histórica, imagética e cosmológica do povo *Inỹ/Javaé*. Faz-se necessário salientar que dentro das duas comunidades indígenas o único lugar onde há sinal de internet disponível, via *wi-fi*, é dentro da escola e que este é um dos motivos da permanência de muitos jovens no espaço e no entorno, mesmo fora do horário das aulas.

Por outro lado, observa-se um interesse significativo dos jovens indígenas pelo uso da imagem, tanto fotográfica como fílmica. Há o uso de celulares na aldeia para a documentação fotográfica a todo o momento, seja sobre o território, para a produção de retratos, *selves*, do dia a dia local como a documentação de vídeos das festas e dos jogos de futebol que acontecem com frequência nas duas comunidades.

Assim, durante o desenvolvimento de pesquisas paralelas, pensou-se uma questão norteadora que fez surgir o presente relato: como os jovens indígenas - vistos pelos anciãos como aqueles que seriam responsáveis por “não deixar a nossa cultura morrer” - poderiam fazer uso dos recursos digitais atuais para trabalhar narrativas que favorecessem o registro, a preservação e a divulgação da sua própria cultura, ressignificando as narrativas orais por meio da documentação iconográfica delas?

Salienta-se que este estudo surgiu a partir de uma problemática observada pelos pesquisadores, mas, mais do que isso: ela surgiu de uma demanda própria da comunidade durante as trocas e a construção coletiva de saberes desta pesquisa. Havia na comunidade uma necessidade de se pensar formas que dessem conta de contribuir para o fortalecimento cultural do povo indígena Javaé e a diminuição de conflitos geracionais e socioculturais.

Dessa forma, interessa-nos experimentar, em termos teóricos e práticos, como as TDICs poderiam ser utilizadas para experimentações estéticas por meio da arte e comunicação por meio do registro material dessas memórias e narrativas orais, criando a mediação entre a oralidade e a artemídia, pensada aqui sob o viés do uso de fotografias digitais (Machado, 2008).

O objetivo geral deste estudo é, portanto, relatar as possibilidades metodológicas encontradas no percurso da pesquisa ainda em andamento, revelando “elos narrativos” entre as imagens produzidas por indígenas e as narrativas orais do povo Javaé, relacionando-as aos imaginários presentes no cotidiano da aldeia, como modo de proporcionar novas leituras e modos de ver que “[...] a imagem não é uma exclusividade do visível” (Rancière, 2012: 16). Todas as reflexões trazidas neste estudo foram amplamente revisitadas etnograficamente durante a vivência dos pesquisadores nas aldeias indígenas Kanoano e Boa Esperança.

Narrativas orais: memória cultural

Para refletirmos sobre as narrativas orais precisamos compreender *a priori* que elas se configuram como uma forma viva de preservar a cosmovisão indígena, suas crenças e valores. Através das palavras faladas, gestos e entonações específicas, as histórias orais não apenas entretêm, mas também educam, inspiram e conectam os membros das comunidades com suas raízes profundas, oferecendo um vislumbre perspicaz do vasto universo cultural e também espiritual desses povos.

Le Goff (1990) aborda como essa narrativa histórica é construída, envolvendo elementos de mito e simbolismos. O teórico examina como essas narrativas influenciam a memória coletiva e ajudam a construir as imagens que temos sobre o mundo. Através da memória coletiva, que é compartilhada por uma comunidade, é que se constrói a identidade cultural. Ele explora como as narrativas são moldadas para fortalecer a

identidade de um grupo pois a “oralidade e escrita coexistem em geral nas sociedades e esta coexistência é muito importante para a história” (Le Goff, 1990: 54).

O trabalho de Geertz (2008), teórico utilizado nesta pesquisa em aspectos metodológicos, enfatiza a importância da interpretação densa e contextualizada das práticas culturais. Ao estudar narrativas orais em um contexto geertziano, podemos nos concentrar não apenas nas histórias em si, mas também nas camadas mais profundas de significado cultural. A ideia é investigar não apenas o que é contado nas narrativas, mas também como essas histórias são contadas, quais imagens símbolos são utilizados e como essas histórias se encaixam no contexto social, histórico e, principalmente, cultural mais amplo dos Javaé. A significação de cultura que se pretende utilizar é a que a concebe como um sistema simbólico, ou seja, como:

[...] um conjunto de mecanismos simbólicos para controle do comportamento, fontes de informação extra-somáticas, a cultura fornece o vínculo entre o que os homens são intrinsecamente capazes de se tornar e o que eles realmente se tornam, um por um. Tornar-se humano é tornar-se individual, e nós nos tornamos individuais sob a direção dos padrões culturais, sistemas de significados criados historicamente em termos dos quais damos forma, ordem, objetivo e direção às nossas vidas (Geertz, 2008: 37).

Geertz (2008) defende a ideia de que a cultura é transmitida por meio de símbolos e significados compartilhados, o que é fundamental para o estudo das narrativas orais, já que estas servem como veículos para a transmissão de valores, crenças e identidade cultural de um povo. Assim sendo, pode-se inferir que, tanto a utilização de Le Goff (1990) quanto de Geertz (2008) são válidas. Afinal, ambos corroboram ao considerarem as narrativas orais como formas ativas de produção cultural.

A compreensão geertziana de cultura de que o indivíduo está “suspense em teias de significados que ele mesmo teceu” (Geertz, 2008, p. 05) possibilita diálogos diretos com os conceitos a serem trabalhados neste estudo sobre imagem (Aumont, 1993; Bergson, 1999; Flusser, 2009) e imaginário (Mafessoli, 2001, Durand, 2010), afinal para entender como as tecnologias da informação e comunicação utilizados pelos jovens das comunidades indígenas têm contribuído para transformações culturais, sobretudo no que tange aos aspectos das narrativas e memórias orais, faz-se necessário um entendimento teórico sobre essas narrativas orais enquanto grandes depositárias e produtoras de imagens.

Assim sendo, partimos da compreensão de que as imagens produzidas nessas narrativas não são simples representações estáticas do mundo exterior, mas são

processos dinâmicos e vivos que refletem a experiência subjetiva e a natureza fluida da realidade. Elas estão profundamente interligadas com a percepção, a memória, a duração e a intuição, proporcionando uma compreensão mais rica e complexa da experiência humana (Bergson, 1999).

Não é possível, então, pensar a comunicação por meio das narrativas orais indígenas sem os simbolismos que estão ali impregnados e por isso os estudos sobre imaginário se fazem pertinentes. Para Gilbert Durand (2010: 18), o imaginário, berço dos simbolismos, pode ser entendido como o “[...] conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens (...), o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano”. Segundo o autor, desvendar os imaginários é potencializar a nossa percepção crítica e interpretativa do mundo.

O imaginário assume uma categoria diferente, longe de ser um movimento sem sentido de pensamentos insignificantes e banais. A força imagética é o que nos desloca nos trajetos de sentido do mundo, nos faz perceber a complexidade das narrativas trazidas nesta pesquisa. É ele quem pode nos provocar a um *devir imagem*.

É o imaginário que, por meio do processo de simbolização, define as competências simbólico-organizacionais dos indivíduos e dos grupos, organizando as experiências e as ações humanas. São os processos de simbolização que permitem ao ser humano assumir sua humanidade, tomar consciência da condição própria aos seres vivos, ou seja, do seu destino mortal, pois, como diz Durand, o universo humano é simbólico, e só é ‘humano’ na medida em que o homem atribui sentido às coisas e ao mundo através da imaginação, a qual, no seu entender, ao mesmo tempo funda e transcende as atividades da consciência (Teixeira; Araújo, 2011: 77).

Quando pensamos no imaginário para investigarmos as narrativas orais indígenas, não apenas percebemos os sujeitos envolvidos enquanto *homo sapiens*, mas instauramos um elemento constitutivo: *homo symbolicus*. Conhecendo essa capacidade humana, expandimos nossa mente para outras significações existentes no mundo, abrindo o nosso inventário de imaginário, possibilitando aberturas dialógicas nas diversas áreas humanas, como na própria estética e comunicação.

Outro autor fundamental para esta discussão é Gaston Bachelard (2006), precursor de Gilbert Durand, um filósofo que pensa sobre a potencialidade simbólica do imaginário e dos processos imagéticos construídos por nós. Poeticamente instaura o olhar como a síntese do imaginar, do criar imagens. Para o autor, é através do devaneio que temos acesso às imagens poéticas – o que de forma mais complexa Durand

posteriormente virá chamar de imagens simbólicas, ou seja, podemos pensar a imagem como criadora de sensações (Bachelard, 2000), potencialidade de afetos e movimentos.

Nas sutilezas da escrita bachelardiana, daremos ênfase as formas de pensar que relacionam justamente imaginação e razão, tornando-as complementares dentro do processo de criação das narrativas orais indígenas. Imagens produzidas pelo imaginário nos põem na direção de conhecer e imaginar o mundo. Bachelard (1990) vai além: convida-nos a pensar o imaginário não somente a partir da criação de imagens, mas enquanto possibilidade de um movimento constante de atravessamentos e de (re)criações, um eterno fluxo de produções imagéticas do mundo.

Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de formar imagens. Ora, ela é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há ação imaginante (Bachelard, 1990: 01).

Como pensa Bachelard à leitura de uma imagem poética (ou imagem simbólica se quisermos falar à luz duraniana), a imagem vai ser também pensada nesta pesquisa à luz do pensador indígena Ailton Krenak (2020) quando afirma que devemos “ser capazes de manter nossas subjetividades, nossas visões e nossas poéticas sobre a existência” (p. 33). É aqui que estabelecemos nexos sobre o modo com o qual as comunidades indígenas instituem suas vivências e sua relação com o sensível, a cosmovisão e as poéticas que proporcionam a existência de potências para se pensar *com e a partir* de imagens.

Dessa forma, o imaginário é um grande sistema organizador de imagens por meio do qual reconhecemo-nos como seres humanos, conhecemos e apreendemos as realidades de e sobre o mundo. Presente nas criações humanas, como na religião, na filosofia, na arte, na educação, na comunicação etc., é ele que se apresenta a nós nesta pesquisa como possibilidade fecunda para a experimentação estética, por meio do conceito em artemídia.

Artemídia: experimentações poéticas e estéticas entre a arte e o digital

Uma das proposições pretendidas ao longo desta pesquisa em andamento é a criação em artemídia de alternativas estéticas de intersecção entre a oralidade das narrativas indígenas transmitidas pelos anciões das duas aldeias e o uso das novas

tecnologias digitais, com ênfase no celular, pelos jovens das comunidades indígenas. Compreende-se a artemídia a partir dos pressupostos teóricos do Arlindo Machado, em que define como:

[...] formas de expressão artística que se apropriam de recursos tecnológicos das mídias e da indústria do entretenimento em geral, ou intervêm em seus canais de difusão, para propor alternativas qualitativas. [...] o termo compreende as experiências de diálogo, colaboração e intervenção crítica nos meios de comunicação de massa. [...] Arte com intervenção tecnológica assim como formas que acontecem em campos ainda não inteiramente mapeados, como a criação colaborativa em redes, as intervenções em ambientes virtuais ou semivirtuais etc. (Machado, 2008: 07).

Reforçando as ideias, para que a artemídia possa ser desenvolvida é preciso reconhecer o seu caráter de interação entre sujeitos e entre sujeito-obra, captando, conseqüentemente, uma possível postura crítica e contestação social por parte dos envolvidos no processo de produção. Ao transitar pela artemídia, esta pesquisa cria uma dinâmica em que os jovens não apenas conhecem as narrativas orais dos anciões como ouvintes, mas ativamente consomem e (re)constróem essas narrativas como modo de pertencimento cultural através de práticas artísticas.

Um ponto interessante trazido por Machado (2008) está justamente em buscar na artemídia não somente uma forma de usar a arte dentro dos aparatos tecnológicos, mas de questionar criticamente o próprio uso destas tecnologias à medida que são utilizadas. Desta forma, a construção de imagens fotográficas por indígenas, partindo de práticas artísticas que vislumbram um alcance estético possibilitaria praticar alternativas críticas aos modelos de uso dessas tecnologias atuais. Ao mesmo tempo, possibilita repensar modos de letramento midiático digital, ou seja, as “[...] habilidades individuais e sociais necessárias para interpretar, administrar, compartilhar e criar sentido eficazmente no âmbito crescente dos canais de comunicação digital” (Dudeney; Hockly; Pegrum, 2016: 17).

A partir do pensamento trazido por Jacques Rancière (2005) refletimos acerca da contribuição dos processos estéticos propostos na pesquisa. A arte por meio da fotografia pode se revelar como um importante instrumento multiplicador de possibilidades de linguagem e de estranhamento às coisas do mundo, por isso sua relação com a política. À luz do autor, a estética e a política são maneiras de organizar o sensível: de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos. Esse estranhamento tipicamente crítico é um ato que se torna um instrumento parte do processo criativo, pois significa liberar modos fixos e

determinados de apreender e de sentir a vida, nos tornando conscientes do modo como criamos as narrativas, os discursos e a própria pesquisa científica.

Assim, em se tratando de artemídia, algumas questões precisam ser arroladas. Uma dessas questões refere-se à ideia da arte, feita por estudos precedentes a este conceito-chave da pesquisa. Deleuze e Guattari (1992) entendem a arte não a partir das emoções, mas, através do campo do sensível, como um bloco de sensações compostos de *perceptos e afectos*. Essas duas palavras não podem ser confundidas com percepções e afetos, pois, vão além, ultrapassam e transcendem estas significações. Então, os *perceptos* são um conjunto de sensações e percepções que vão além daquele que a sente e que independe do estado daqueles que a experimentam.

Do mesmo modo, os *afectos* – que não existem sem os *perceptos* – não são mais os sentimentos, transbordam a força daqueles que são atravessados por ele (Deleuze; Guattari, 1992: 213). Essas forças constroem a potência do bloco de sensações, tornando visível o sensível, o que antes não poderíamos ver. Esses autores são imprescindíveis nesta pesquisa ao estabelecermos o diálogo com as subjetividades presentes nas imagens simbólicas produzidas por meio das narrativas orais.

As sensações, *perceptos* e *afectos*, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de *perceptos* e de *afectos*. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si. (Deleuze; Guattari, 1992: 213).

Em suma, a arte é criadora das sensações e essas sensações desencadeiam o devir, nos alcançando por meio da experiência. Uma prática artística que nos faz entrar em devir é um convite para deixarmos de sermos nós mesmos, ainda que por alguns instantes. Devir é o “tornar-se”; é a mudança, impermanência, movimento. Para Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992) os devires são fenômenos de dupla captura, quando alguma coisa ou alguém se torna, ou seja, se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio.

O que se propõe é a criação de processos experimentais de criação de imagens digitais pelos indígenas, fazendo com que a arte deixe de ser uma simples materialidade ou objeto, revelando-se como um campo seguido de modo transversal que conseguirá revelar novos processos de significação. Ao fazer com o que os jovens possam construir a imagem-arte das narrativas ancestrais da aldeia, busca-se não apenas a documentação e preservação cultural, mas também o envolvimento com as novas configurações da cultura digital.

O caminhar entre a etnografia e a artemídia

Partindo para a perspectiva metodológica, é importante destacar que nesta pesquisa adotamos duas metodologias de abordagem qualitativa e que o estudo está dividido em dois momentos: primeiramente, apoia-se nos pressupostos teórico-metodológicos da etnografia (Geertz, 1997; 2008), (Lüdke; André, 1986) e (Travancas, 2006), que dão suporte para os pesquisadores. Depois, em momento posterior, utilizar-se-á, para tal, a metodologia da Pesquisa Baseada em Arte-PBA. (Dias; Irwin, 2013), também conhecida como Investigação Baseada em Arte-IBA.

A etnografia contribui para um trabalho de interação direta com os grupos pesquisados, permitindo-nos conviver e participar de momentos de manifestações culturais, rodas de conversa com os anciãos e os jovens das aldeias indígenas Kanoano e Boa Esperança, cujas ações representam os valores estéticos, socioculturais e históricos do povo Javaé.

Geertz (1997) estabelece os conceitos sobre a etnografia, área da antropologia social que realiza o estudo e a descrição da língua, religião, educação, comunicação, cultura e todas as formas de existência de um povo. “Praticar a etnografia é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante” (Geertz, 2008: 15). Compreendemos que estamos diante da necessidade de uma “descrição densa” por meio de uma etnografia interpretativa (Geertz, 2008).

Já as autoras Menga Lüdke e Marli André (1986) descrevem três etapas importantes para a produção etnográfica: 1) a da exploração em que consiste na definição do problema e as primeiras observações com a finalidade de adquirir maior conhecimento sobre o fenômeno que será estudado e possibilitar selecionar os aspectos que serão sistematicamente investigados. 2) a etapa da decisão e, por fim, 3) a etapa da descoberta (Lüdke; André, 1986).

No segundo momento da pesquisa, ancoramos em uma epistemologia estética. Buscar-se-á demonstrar o que fora alcançado de investigação até o momento através de uma proposição artística-experimental em campo, revelando novos desdobramentos de estudo.

Para o pesquisador Belidson Dias (2013), na utilização da Pesquisa Baseada em Arte, o ato de pesquisar a partir de metodologias artísticas, como a Pesquisa Baseada

em Arte, é um ato criativo em si e *per si*, ou seja, engajar-se no processo investigativo é compreender que os sentidos não vão ser somente encontrados, mas serão construídos e que o ato de interpretação é também uma ação criativa. Assim, a criação é um elemento fundamental para a PBA.

Em relação a esse processo criativo, Cecília Salles afirma que “a criação é um ato comunicativo” (Salles, 1998: 42). Para a autora, o “fazer” - produzir artisticamente - é um processo de construção de conhecimento.

O processo criativo pode ser observado sob a perspectiva da construção do conhecimento. A ação [...] leva à aquisição de uma grande diversidade de informações e à organização desses dados apreendidos. Está sendo, assim, estabelecido o elo entre pensamento e fazer: a reflexão que está contida na práxis artística [...] O percurso criador deixa transparecer o conhecimento guiando o fazer, ações impregnadas de reflexões e de intenções de significado. A construção de significado envolve referência a uma tendência. A criação é, sob esse ponto de vista, conhecimento por meio da ação. (Salles, 1998: 122).

É importante destacar que não há possibilidade de criação sem um processo de construção de conhecimento junto e, mais ainda, que o conhecimento deriva da experiência. Deixemos claro que ao utilizarmos a Pesquisa Baseada em Arte em certo momento da pesquisa, o objetivo não será produzir obras de arte, mas realizar uma pesquisa em que tenha a arte como condutora do processo de discussão sobre a relação das TDICs e as narrativas Javaé. Para que esse processo possa existir serão empregados procedimentos usados justamente na produção de obras artísticas digitais por meio da artemídia. Um fazer artístico para um fazer pesquisa.

Munidos desta discussão teórico-epistemológica sobre a influência das TDICs no ambiente indígena e as implicações culturais existentes, os próximos passos da pesquisa serão a elaboração, juntamente com os jovens das comunidades, de obras em artemídia por meio dos recursos de fotografia e vídeo em celular que possam implicar em narrativas múltiplas a partir da oralidade catalogada. Essas ações serão desenvolvidas nas escolas indígenas das duas aldeias, pois se configuram justamente como o ambiente onde os dispositivos móveis possuem o maior uso, tendo em vista que são os únicos lugares em toda a comunidade em que possui sinal de internet por meio da rede *wi-fi*.

Essa prática em artemídia possibilitará a condução de novos conhecimentos sobre o uso das tecnologias digitais e, mais ainda, sobre pertencimento cultural, a partir da estética e das subjetividades. Por meio da Pesquisa Baseada em Arte nos revelamos como seres artísticos e fazemos surgir novos sentidos estéticos:

São práticas de nos constituirmos artífices de nossa conduta: o exercício político de criação de processos de subjetivação não assujeitados ou assujeitadores. Formas de pensar não dogmáticas, que, jogando com as liberdades possíveis, inventam novos sentidos. Formas de agir que, através de uma problematização constante do que somos, possibilitam que nos tornemos outros. (Diederichsen, 2018: 29).

Encontramos alicerçados em uma metodologia que utiliza uma linguagem que sugere e não afirma e, “por não se orientar por uma busca da verdade, oportuniza a necessária modéstia, necessária à abertura de outras perspectivas, que escapem ao controle e à reprodução de um pensamento unívoco e dominante” (Diederichsen, 2018: 88-89).

Os próximos caminhos a serem seguidos nesta pesquisa proporcionarão ver as experiências e os fenômenos aos que dirigem a atenção a partir de outros pontos de vista (Hernández, 2013). O método das práticas artísticas com os jovens das aldeias indígenas Kanoano e Boa Esperança construirá uma etapa da análise da problemática que foi trazida neste primeiro momento e culminará a pesquisa posteriormente. Ou abrirá caminhos para novas trajetórias de estudo sobre a cultura indígena Javaé no ambiente digital.

Análises e futuros desdobramentos

A primeira etapa realizada nas aldeias aconteceu entre 2023 até o final do ano de 2024 com jovens estudantes das escolas indígenas Tainá e Watakuri, aldeia Kanoano e Boa Esperança, respectivamente, observando a relação deles com as TDICs. Através de rodas de conversas e oficinas sobre cultura digital e uso de celulares, constatou-se que este é o principal dispositivo de comunicação e que eles fazem uso constante do celular para postagem de fotografias nas redes sociais como o *Instagram*, *WhatsApp*, *TikTok* e *Facebook*. Socialmente, são jovens que possuem certa dificuldade de comunicação com os *tori*⁴, principalmente pelo pouco domínio da língua portuguesa, mas há outros elementos sociais envolvidos.

Os pesquisadores constataram que a comunicação mediada pela expressão estética, seja através do desenho, da pintura, da dança, da imagem e, principalmente, se mediadas por meio do ambiente digital, se tornariam mais efetivas e fluidas.

Um exemplo efetivo de troca e partilha de saberes entre os jovens indígenas e os pesquisadores aconteceu durante uma das oficinas realizadas em 2024 na aldeia

⁴ Em *Iny ribe*, *tori* significa homem branco, não-indígena.

indígena Kaonoano, intitulada “*Identidade cultural e bem-estar digital: conectando experiências e valorizando suas raízes culturais*”. Ao estabelecer o diálogo tendo como elementos o ambiente digital, trabalhando a identidade cultural a partir de influenciadores digitais indígenas, foi possível compreender a relação que os mais novos estão tendo com ao conteúdo digital e a valorização que dão a este tipo de produção. A maioria deles possuem redes sociais ativas, com postagens diárias de fotografias e vídeos. Percebe-se, assim, a potencialidade que o digital tem na comunidade local e as variadas formas que ele pode se configurar no espaço.

Concomitantemente à realização dos encontros com os mais jovens, foi feito um estudo etnográfico nas casas de anciões e outros membros da aldeia, onde aconteceu a catalogação das principais narrativas ancestrais por meio de registros escritos em diário de campo, gravação de voz e outros modos de documentação que se adequaram às narrativas contadas. Cumpre salientar que essa documentação faz parte também de um anseio da comunidade, visto que para eles a história e cultura indígena dos Javaé vêm se perdendo e isso precisaria ser documentado em vídeos, por exemplo.

Fotografia 01 e 02: Utilização de dispositivos digitais pelos indígenas.



Fonte: Oliveira, 2024.

Fotografia 03: Catalogação das narrativas orais,
Aldeia Boa Esperança



Fonte: Acervo OPTINS, 2024.

Fotografia 04: Catalogação das narrativas orais,
aldeia Kanoano



Foto: Oliveira, 2024.

As narrativas contadas pelos Javaé abordam temas profundamente enraizados em sua cultura, cosmovisão e espiritualidade. Elas expressam a relação harmoniosa e respeitosa com a natureza, representada pela interação com rios, florestas, animais e

astros, como nas histórias de *marani hawa*, *makolokolo* e *halòè wariri-my ijyy*. As tradições e os rituais, incluindo os de passagem, as celebrações e os costumes, desempenham um papel central na organização social e cultural do povo Javaé, como exemplificado na narrativa *iny wèbòhòna*. Além disso, essas histórias abordam valores e conflitos humanos, explorando questões morais como lealdade, respeito às tradições e às hierarquias sociais.

Muitas narrativas contadas nas aldeias tratam do surgimento, a origem e a transformação do espaço, dos grupos e subgrupos, e de transformações míticas, como humanos se tornando animais, estrelas ou outros seres, mostrando a conexão espiritual entre o material e o imaterial. Uma das narrativas, por exemplo, é a de *Tainahakỹ*, a narrativa do amor entre *Hajuriè*, uma jovem Javaé, e a estrela D'alva, *Tainahakỹ*. Encantada com sua beleza, *Hajuriè* pede à estrela que desça do céu e se case com ela. *Tainahakỹ* atende seu pedido, vindo à Terra em forma de homem. Durante o dia, ele aparenta ser um homem velho e enrugado devido ao sol, mas à noite, volta a ser jovem e belo. Apesar da resistência inicial de sua família, *Hajuriè* aceita sua aparência e se casa com ele. Com o tempo, *Tainahakỹ* traz alimentos desconhecidos, como melancia, milho e batata, do céu para a aldeia, ensinando os Javaé a cultivá-los e comê-los. No final, a narrativa que é bem conhecida nas duas comunidades mistura humor e ensinamentos culturais. Os indígenas explicam que essa narrativa enfatiza valores como aceitação, generosidade, o surgimento de novos alimentos nas aldeias e a introdução de novos conhecimentos ao povo Javaé.

Munidos das narrativas e do entendimento sobre os seus significados para o povo Javaé, foi feita a etapa da decisão (Lüdke; André, 1986), que consistiu em um momento de sistematização dos primeiros dados coletados para buscar compreender e interpretar a problemática da pesquisa. Os registros escritos e documentais desta etapa foram confrontados com as teorias utilizadas e as emergentes sobre as tecnologias e a cultura digital.

Por fim, durante a etapa da descoberta (Lüdke; André, 1986) houve o momento da pesquisa em que os pesquisadores estiveram diante das descobertas feitas dentro de um contexto mais amplo, permitindo neste momento uma estruturação teórica por meio da interpretação e explicação das realidades descobertas. Foram os momentos de retorno aos grupos de pesquisas participantes e à academia para discussão teórica. A pesquisa

em andamento tem sido realizada quase que exclusivamente em trabalho de campo por meio de observação participante (Lüdke; André, 1986).

Após a sistematização deste primeiro momento, os pesquisadores iniciaram a segunda etapa da pesquisa, fase ainda em andamento no momento da escrita deste relato. Como essas narrativas orais indígenas possuem elementos iconográficos com potencial para serem imaginados, sendo grandes depositárias e produtoras de imagens, os jovens indígenas foram convidados a participarem de novas rodas de conversa e diálogos, onde foi possível identificar quais foram as narrativas que ainda permaneciam presentes no cotidiano e vivência, aquelas que não seriam tão facilmente recontadas e quais já estavam perdidas no imaginário local dos mais jovens.

A narrativa *Tainahakỹ*, por exemplo, por possuir elementos que chamam à atenção dos mais novos, como o romance, o drama e, principalmente, o humor, é amplamente aceita por toda a comunidade. No entanto, observou-se que muitos estavam esquecendo partes dela, confundiam personagens e não conseguiam contá-la oralmente seguindo a ordem temporal e espacial dos acontecimentos. Diante da situação, indígenas da aldeia Kanoano sugeriram que *Tainahakỹ* pudesse ser adaptada para uma produção audiovisual, onde os mais velhos da aldeia contassem a narrativa e surgisse assim um produto em artemídia que servisse de material para as escolas e para as futuras gerações.

Fotografia 05 e 06: Produção audiovisual sobre a narrativa *Tainahakỹ*



Fonte: Oliveira, 2024

Fotografia 07, 08, 09, 10: Documentário *Tainahakỹ*: uma narrativa ancestral Javaé finalizado



Fonte: *Tainahakỹ*: uma narrativa ancestral Javaé. Direção de Anette Bento e Rafael Oliveira, 2025.

A proposta defendida ao longo do percurso consiste na escolha pelos próprios indígenas das narrativas que mais lhe são próprias. A ideia é que eles possam se apropriar dessas narrativas, conhecê-las ainda mais e construir imagens em fotografia e audiovisual que possam criar novas configurações entre a oralidade e o digital. Ou como destacou o ancião e professor da escola indígena Tainá, Tewaxi Javaé, esses registros são muito importantes para eles, porque vão ficar na história para sempre.

Considerações finais

É importante compreender que esta pesquisa continua sendo realizada nas aldeias em 2025. Resultado de uma ampla pesquisa de campo, este estudo busca destacar a relevância das narrativas enquanto pilares da identidade cultural do povo *Iny* /Javaé, em um momento de intensas transformações impulsionadas pelo avanço das tecnologias digitais. Frente ao impacto dessas tecnologias sobre as tradições locais, propõe-se uma ressignificação cultural que integra elementos tradicionais, como a oralidade, com práticas artísticas mediadas pela fotografia. A experimentação estética, ao aproximar anciãos e jovens por meio do registro fotográfico das narrativas orais, permite não apenas preservar essas memórias, mas também renovar seu significado no contexto contemporâneo.

A pesquisa demonstrou que as tecnologias digitais não precisam ser encaradas exclusivamente como ameaças à preservação cultural, mas podem ser utilizadas como ferramentas criativas e inclusivas para reforçar o pertencimento e o protagonismo cultural. Os jovens, frequentemente vistos como desconectados das tradições, mostraram interesse significativo pela criação de imagens, sugerindo que a combinação entre ancestralidade, oralidade e artemídia podem oferecer um caminho eficaz para conectar as gerações e promover o fortalecimento identitário e cultural do povo Javaé na Ilha do Bananal.

A adoção de uma abordagem metodológica baseada na etnografia e na Pesquisa Baseada em Arte (PBA) revelou-se essencial para estabelecer um diálogo profundo e respeitoso com a comunidade. Ao envolver os participantes na criação artística, a pesquisa não apenas registrou as narrativas, mas também abriu espaço para que os próprios membros da comunidade reinterpretassem suas histórias ancestrais à luz de suas experiências contemporâneas. Essa metodologia evidencia que a arte por meio de

propostas digitais de fotografia e audiovisual pode ser concebida como uma ferramenta poderosa para transcender a materialidade, atuando como meio de reflexão crítica.

Embora o estudo ainda esteja em andamento, os resultados iniciais apontam para impactos positivos tanto na dinâmica comunitária quanto na preservação cultural. A narrativa filmica produzida em Tainahakỹ: uma narrativa ancestral Javaé, bem como as rodas de conversa sobre a cultura digital e a oralidade e as fotografias que estão começando a serem produzidas emergem como instrumentos eficazes para estimular o diálogo intergeracional e promover uma nova apreciação pelas tradições culturais. Ademais, observamos que o modelo de experimentação estética apresentado aqui tem o potencial de ser replicado em outras comunidades indígenas, contribuindo para um debate mais amplo sobre as possibilidades de integração entre cultura digital e tradições locais.

Por fim, salienta-se que os pesquisadores reafirmam com a comunidade indígena o compromisso com a continuidade e sustentabilidade deste trabalho à medida que essa se constitui como demanda própria desses povos que historicamente foram e são silenciados. Mais do que uma pesquisa acadêmica, este projeto busca deixar um legado duradouro, capacitando a comunidade para utilizar as tecnologias digitais de maneira criativa e autônoma, fortalecendo sua identidade cultural frente aos desafios globais. Ao conectar passado e presente por meio da arte e da comunicação entre gerações, acreditamos que seja possível imaginar um futuro onde as culturas originárias coexistam com as transformações do mundo moderno de modo menos conflituoso.

Referências

AUMONT, J. *A imagem*. Campinas, Papirus, 1993.

BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*.

Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BERGSON, H. *Matéria e Memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.

Tradução: Paulo Neves - São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CASTELLS, M. *A Sociedade em Rede*. A era da informação: Economia, Sociedade e cultura, v.1. Tradução Roneide Venancio Majer [com a colaboração de Klauss Brandini Gerhardt]. 8. Ed.; rev. e ampl.; São Paulo: Paz e Terra, 2005.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. O que é a Filosofia? Tradução: Bento Prado Jr e Alberto Alonso Munoz. São Paulo, SP: Editora 34, 1992.

DIAS, B. *A/r/tografia como metodologia e pedagogia em artes: uma introdução*. In: DIAS, B.; IRWIN, R. L. (Orgs.). *Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013.

DIAS, B.; IRWIN, R. L. (Orgs.). *Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013.

DIEDERICHSEN, M. C. *Pesquisar com a arte: devir-pesquisa devir-arte*. [Tese doutorado], Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação Florianópolis, SC, 2018.

DUDENEY, G.; HOCKLY, N.; PEGRUM, M. *Letramentos digitais*. MARCIONILO, M. (Trad.). São Paulo: Parábola Editorial, 2016.

DURAND, G. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

FLUSSER, V. *Filosofia da Caixa Preta*. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia. Sinergia Relume Dumará. 2009.

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

_____. *A interpretação das culturas*. 1. Ed., 13. Reimp., Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HERNANDÉZ, F. H. *A investigação baseada em arte: propostas para repensar a pesquisa em educação*. In: DIAS, B.; IRWIN, R. L. (Orgs.). *Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013.

JAVAÉ, R. T. *Nas águas do rio Javaés*. Histórias, cosmologia e meio ambiente. [dissertação de mestrado], Universidade Federal do Tocantins, Palmas, 2019.

KENSKI, V. M. *Educação e tecnologias: o novo ritmo da informação*. Campinas, SP: Papirus, 2009.

KRENAK, A. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: UNICAMP, 1990.

LÜDKE, M.; ANDRÉ, M. E. D. A. *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas*. São Paulo: EPU, 1986.

MACHADO, A. *Arte e mídia*, 2ª.ed., Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2008.

MAFFESOLI, M. *O imaginário é uma realidade*. FAMECOS. Porto Alegre, vol. 8, n. 15, 2001. Disponível em:

<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3123>.

Acesso em: 28 de set. 2023.

RAMOS, G. C. *Sistema de numeração e pinturas corporais Javaé: a etnomatemática por uma relação dialógica entre cultura e educação escolar* [Dissertação de Mestrado]. Universidade Federal de Goiás, 2016.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org. Editora 34, 2005.

_____. *O destino das imagens*. Tradução: Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SALLES, C. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP, Annablume, 1998.

TEIXEIRA, M. C. S.; ARAÚJO, F. A. *Gilbert Durand: imaginário e Educação*. Niterói: Intertexto, 2011.

TRAVANCAS, I. *Fazendo etnografia no mundo da comunicação*. In: BARROS, A. e DUARTE, J. (orgs.). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas, 2006.