

ILUMINURAS

v. 25 n. 68 (2024)



Antropologia e produção audiovisual:
imagens, sons e acervos

APRESENTAÇÃO

Lisabete Coradini

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Natal, RN, Brasil.

lisacoradini@gmail.com.

<https://orcid.org/0000-0001-6604-1911>

João Martinho Braga de Mendonça

Universidade Federal da Paraíba

Rio Tinto, PB, Brasil

bragamy@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8705-6546>

Desde o desenvolvimento das tecnologias de digitalização, tanto as imagens tradicionais como as do desenho e da pintura, quanto as imagens técnicas da fotografia, do cinema e do vídeo, acumuladas ao longo do tempo, conheceram um novo tipo de reprodutibilidade, ao serem difundidas em redes de computadores de abrangência planetária. A vida das imagens em constante movimento, afetada pelas dinâmicas frenéticas da circulação algorítmica digital, intensificadas desde a pandemia de 2020, tem levantado novas questões e desafios para o campo da antropologia visual, hoje concebida em termos multimodais. Sons e vozes, colocadas em cena diretamente ou através de montagens, às vezes acompanhadas de imagens estáticas, articuladas internamente ou no entorno de filmes finalizados, permitem vislumbrar a existência de arquivos sonoros, imagéticos e audiovisuais, como campos de pesquisa etnográfica em expansão.

Desde as cidades e suas ruínas, até comunidades tradicionais mais distantes, nas fotografias de família guardadas, nas tintas de artistas de rua, nos estímulos sensoriais audiovisuais, nas colagens feitas com fotografias de arquivos, nas imagens e sons da música das rocas, nos imaginários museais e em toda uma sorte de experiências de pesquisa e análise, vimos entrecruzarem-se perspectivas teóricas e metodológicas que transitam entre diferentes campos da antropologia ou mesmo das ciências humanas.

Nossa chamada e toda gente que enviou seus trabalhos, inclusive aqueles que, por uma ou outra razão, não puderam se fazer presentes nesse número da Revista *Illuminuras*, demonstram como as imagens avançam para romper com as barreiras intra e interdisciplinares. Trata-se do desafio constante de repensar o campo da antropologia visual à luz de uma urgente redefinição das políticas da memória, que faça jus à crítica de uma sociedade atravessada pelas feridas coloniais.

Este dossiê apresenta reflexões e experiências marcadas pela duração das imagens no mundo contemporâneo. Temas que envolvem o uso das imagens enquanto possibilidades metodológicas, sejam como ferramentas de pesquisa, objetos de análise ou mesmo fabulações e recriações. Problemas relativos às próprias imagens, suas montagens e desmontagens, seus desaparecimentos e eternos retornos. A recordação, a rememoração, a elicitación, a performance narrativa, a fotoetnografia, a fotobiografia, a antropologia do cinema, entre outras perspectivas, demonstram a potência de trabalhos antropológicos que se abrem para o universo sensível e ao diálogo com o campo das artes. Temos aqui contribuições que fortalecem as pesquisas em antropologia visual, na medida em que propiciam o conhecimento dos problemas relativos ao tratamento de sons e imagens acumuladas e à etnografia das memórias e dos arquivos. Avançamos, assim, na abordagem da imaginação antropológica contemporânea, articulada à (super)vida das imagens e sons que traduzem encontros entre diferentes povos e pessoas, com suas lembranças, singularidades e emoções.

É preciso agradecer a todos e todas autores que embarcaram nessa aventura intelectual, em especial, Aline Gama, José Duarte Barbosa Júnior, Bruna Triana, Eduardo Donato, João Mendonça, Lisabete Coradini, Maria Ângela Pavan, Fernanda Campos, Glauco Ferreira, Rodrigo Abreu de Oliveira, Julia Motta, Alexsander Nakaóka Elias, Rafaela Rodrigues de Paula, Clarice Lima Borges Alves, Bernardo Tavares e Lara Amorim, Gabriela da Costa Araújo, Marina Cavalcante Vieira, Geslline Giovana Braga, Eduardo Veras, Felipe Bandeira Netto, Denise Cardoso, Pablo Pinheiro, Emanuel Aquila, Arthur Leonardo Lima Pereira.

Esse dossiê não teria sido realizado sem colaboração comprometida desses autores.

Vale dizer, também, que esse dossiê é fruto do desejo de dois núcleos de pesquisa, AVAEDOC e NAVIS, que buscam continuamente refletir, fortalecer e socializar a antropologia visual no nordeste do Brasil.

A capa é uma fotografia de José Duarte Barbosa Júnior, nosso profundo agradecimento.

Por fim, é importante dizer que este dossiê nos anima a continuar nas trilhas da antropologia audiovisual, que seja inspiração para todos e todas que se interessam pelas imagens no campo da antropologia.

SUMÁRIO

HISTÓRIAS E MÉTODOS EM ANTROPOLOGIA VISUAL: CONCEPÇÕES EM TORNO DO FILME ETNOGRÁFICO NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

Eduardo Donato, João M. B. Mendonça

NOTAS PARA UMA ETNOGRAFIA-FÍLMICA

Aline Gama

MESTRE ZORRO: UM DOCUMENTÁRIO QUE ENQUADRA O TEMPO DA IMAGEM E SOM NAS ROCAS, NATAL/RN

Lisabete Coradini e Maria Ângela Pavan

TEMPORALIDADES SOBREPOSTAS, MEMÓRIAS ENTRELAÇADAS: AS SOBREVIDAS DAS IMAGENS EM LA CIUDAD DE LOS FOTÓGRAFOS

Bruna Triana

PESCADORES DE IMAGENS: ANÁLISE DO USO DE IMAGENS NAS PESQUISAS DO PROJETO RENAS POR MEIO DA PERSPECTIVA DA ANTROPOLOGIA VISUAL

Fernanda Campos

INTIMIDADE, EROTISMO, PARTICIPAÇÃO E EXPERIMENTAÇÕES EM VÍDEOS ASMR

Glauco Ferreira

CIDADE EM PAUSA E ARTE EM MOVIMENTO: UM ESTUDO ETNOGRÁFICO DO GRAFFITI EM TEMPOS DE PANDEMIA

Rodrigo de Abreu Ribeiro e Regina de Paula Medeiros

**RASTROS ETNOGRÁFICOS: CAMINHADA E FOTOGRAFIA EM UM
PESQUISA SOBRE ARTE DE RUA**

Jose Duarte Barbosa júnior

**CRIAR EM RUÍNAS, IMAGINAR FUTUROS: MEMÓRIA E FABULAÇÃO EM
CAMINHADAS PELA CIDADE ALTA, EM NATAL (RN)**

Julia Motta

**ENTRE EXPERIÊNCIAS E EXPERIMENTAÇÕES COM NIKKEIS NO
BRASIL**

Alexsander Nakaóka Elias

HÁ UMA MENINA MORANDO EM MIM

Rafaela Rodrigues de Paula

**AFETOCOLAGENS: A RESSIGNIFICAÇÃO DE VISUALIDADES NEGRAS
NO TRABALHO DE SILVANA MENDES**

Clarice Lima Borges Alves

A QUEM PERTENCE A MEMÓRIA

Bernardo Tavares e Lara Amorim

**O “MITO DA ORIGEM” E O IMAGINÁRIO SOCIAL: UMA ANÁLISE DA
NARRATIVA VISUAL E MUSEAL**

Gabriela da Costa Araújo

**INTERMIDIALIDADE EM AS ARANHAS DE FRITZ LANG: TRÂNSITOS
ENTRE ZOOLÓGICOS HUMANOS, MUSEUS E CINEMA**

Marina Cavalcante Vieira

**UMA COISA É UMA COISA, TUDO É JUNTO: PONTO E LINHA SOBRE
FOTOGRAFIA**

Geslline Giovana Braga

O AUTORRETRATO COMO SOBREVIVÊNCIA

Eduardo Veras

FOTOETNOGRAFIA DE BOLSO: NOTAS EMPÍRICAS DE UM CAMPO FOTOETNOGRÁFICO SOBRE MASCULINIDADES NEGRAS

Felipe Bandeira Netto, Denise Cardoso

Relatos de pesquisa

IMAGENS DE MEMÓRIAS E AFETOS: ANTROPOLOGIA VISUAL E PRÁTICAS COLETIVAS NO RIO GRANDE DO NORTE, BRASIL

Arthur Leonardo Lima Pereira, Pablo Borges Pinheiro e Emanuel Aquila Bezerra de Souza

ETNOBIOGRAFIA E MATERIAL DIDÁTICO PARA ENSINO DE SOCIOLOGIA: PRODUÇÃO COMPARTILHADA DO FILME “TINTA NELES”

Nilson Almino de Freitas, Francisco Renan Dias Marques e Vicente de Paulo Sousa

**Histórias e métodos em antropologia visual:
concepções em torno do filme etnográfico na segunda metade
do século XX**

*History and methods in visual anthropology:
reflections on the ethnographic film in the second half of the 20th
century*

Eduardo Donato

Universidade Federal da Paraíba

João Pessoa, PB, Brasil

eddonato@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-7942-5177>

João Martinho Braga de Mendonça

Universidade Federal da Paraíba

Rio Tinto, PB, Brasil

bragamy@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8705-6546>

Recebido em: 30 de junho de 2024

Aceito em: 30 de julho de 2024

Resumo

Esse artigo aborda concepções sobre o filme etnográfico entre os anos 1970 e 1980, com base, principalmente, nos textos de Karl Heider e Claudine de France. Procura-se apontar para noções teórico-metodológicas e outros aspectos que pautaram os debates emergentes nesse campo a partir da segunda metade do século XX. Ver-se-á que embora as definições e pressuposições gerais acerca do filme etnográfico tenham variado bastante ao longo das últimas décadas, as reflexões sobre o uso da câmera de filmar, como instrumento de pesquisa antropológica, avançaram para constituir contribuições efetivas à antropologia visual. Restaria perguntar em que medida isso constituiu uma renovação, ao menos em termos metodológicos, senão também, num sentido mais amplo, um questionamento das tendências dominantes na disciplina? Conclui-se que os debates antropológicos sobre o filme etnográfico, historicamente circunstanciados, permanecem como referências de caráter formador para quem procura fazer uso das câmeras em pesquisas antropológicas, bem como para quem se propõe a pesquisar arquivos filmicos antropológicos.

Palavras-chave: Filme etnográfico. Karl Heider. Claudine de France. História da Antropologia. Antropologia Visual.

Abstract

This article approach conceptions about ethnographic film between the 1970s and 1980s, based mainly on texts by Karl Heider and Claudine de France. The aim is to point to theoretical-methodological notions and other aspects that guided the emerging debates in this field from the second half of the 20th century. It will be seen that although the general definitions and assumptions regarding ethnographic film have varied greatly over the last few decades, reflections on the use of the film camera, as an instrument of anthropological research, have advanced to constitute effective contributions to visual anthropology. It remains to be asked to what extent this constituted a renewal, at least in methodological terms, if not also, in a broader sense, a questioning of the dominant trends in the discipline? It is concluded that anthropological debates on ethnographic film, historically detailed, remain as formative references for those who seek to use cameras in anthropological research, as well as for those who intend to research anthropological film archives.

Key-words: Ethnographic film. Karl Heider. Claudine de France. History of anthropology. Visual Anthropology.

Introdução

O filme etnográfico tem uma história que se confunde com a própria história do cinema documentário. Os debates acadêmicos sobre o filme etnográfico acontecem pelo menos desde meados do século XX (Leroi-Gourhan, 1948; Heusch, 1962; Hockings, 1975) em grandes centros urbanos, especialmente na Europa e na América do Norte. Isto, uma vez que países como, por exemplo, Inglaterra, França, Alemanha e Estados Unidos, estavam atados a políticas imperialistas e era plausível que suas colônias constituíssem os lugares mais apropriados para a criação de imagens, as quais se referiam, eurocentricamente, a povos distantes e ainda não “civilizados”. Na primeira metade do século XX, portanto, imagens filmadas se tornam amplamente conhecidas, sobretudo pela difusão do cinema comercial, o qual incluía filmes sobre povos “exóticos”, cujas imagens até então inéditas no cinema eram projetadas para os cidadãos em grandes cidades como Londres, Berlim, Paris ou Nova Iorque¹.

A exotização dos povos não europeus no cinema era vista, no entanto, com insatisfação nos círculos antropológicos que se dedicavam a pensar o cinema em face da antropologia. O antropólogo francês Andre Leroi-Gourhan discutiu a especificidade dos filmes etnológicos em 1947, por ocasião do I Congresso Internacional do Filme de Etnologia e Geografia, quando haviam sido ali reunidas mais de “60 fitas contendo algum aspecto etnológico”. Para ele, no entanto, somente um reduzido número destas fitas seria suficiente para deixar “a consciência do espectador-etnólogo em paz”. Sobre as demais produções reunidas pairava, segundo ele, certo “desconforto moral”, por se tratarem de filmes de viagem ou de propaganda, exóticos, sensacionalistas ou superficiais, insuficientes ou falhos, portanto, para retratar “aspectos etnológicos” (Leroi-Gourhan, 1948: 102).

Surgia assim uma busca de reflexão, seja em torno das produções audiovisuais surgidas do encontro colonial² com povos não europeus, seja sobre um tipo específico de espectador, ou também realizador, interessado em etnologia e situado em algum lugar

¹ *Nanook of the north* (1922) de Robert Flaherty, por exemplo, mostrava o cotidiano do povo Inuit nos cinemas urbanos.

² Tais produções e, dentre elas, principalmente as de propaganda colonial, faziam saltar aos olhos de antropólogos sociais do pós-guerra aspectos de um “sistema colonial” (Asad, 1973), o qual apenas lentamente, segundo Asad, se tornava objeto de reflexão antropológica. Nos filmes, contudo, essa dimensão era bastante visível e o debate, como se viu em Leroi-Gourhan, se nutria desse incômodo.

onde as ciências modernas eram praticadas, ensinadas ou se faziam divulgar. Nas décadas seguintes o interesse dos etnólogos pelo cinema gerou outros debates e mais realizações filmicas.

O antropólogo Jean Rouch, entre os anos 1950 e 1960, experimentou o uso da câmera em suas pesquisas no Mali, no Níger e em outros territórios colonizados pelos europeus no continente africano. Seu cinema mudou com o tempo e por volta de 1960 seus filmes inovadores eram exibidos em festivais europeus e afetavam o público urbano tanto quanto outros cineastas, como “(...) Jean-Luc Godard e a Nouvelle Vague em geral, que conviveram com ele nas sessões da Cinemateca Francesa desde os anos 50 (...)” (Araújo, 2010: 47-8). A antropologia visual passou a emergir, desde essa época, entretanto, como um campo marginal, ou pelo menos paralelo, às tendências dominantes de uma disciplina científica³, cuja tradição eurocêntrica se valia de uma literatura antropológica que tinha na palavra escrita seu meio de expressão exclusivo (Samain & Sôlha, 1987).

Posteriormente, nos anos 1970-80, surgiam as câmeras mais acessíveis no cinema, conhecidas como super-8, e a antropologia acadêmica, por sua vez, intensificava um debate auto-crítico (Clifford & Marcus, 1986) que abria espaço para experimentações diversas em termos das linguagens e dos métodos etnográficos. Nessa época, Jean Rouch, junto com outros cineastas e pesquisadores, havia criado os Ateliers Varan, onde jovens de diferentes partes do mundo recebiam treinamento básico para realizarem eles mesmos seus próprios filmes documentários, com câmeras de super-8 (Amorim & Falcone, 2013). O cinema, assim, representava aberturas e avanços na direção de uma antropologia que vai além do texto escrito e que, portanto, podia circular fora dos círculos de acadêmicos, exclusivamente letrados, tributários da tradição científica européia.

Mesmo ao considerar que as imagens (desenho, pintura, fotografia, etc.) estão, em alguma medida, presentes nas práticas antropológicas desde o século XIX (ou mesmo antes), entendemos que a “antropologia visual”, a qual passou a se institucionalizar, sob esse rótulo, a partir dos anos 1960, colocou uma ênfase especial nas imagens filmicas. Isso acabou por ditar os rumos do debate antropológico acerca das imagens nas décadas

³ Em outro congresso internacional em Chicago, mais de vinte anos depois, Margaret Mead escreveu sobre essa marginalização da “antropologia visual numa disciplina verbal” (Mead, 1975).

posteriores. Quando diversos festivais do filme etnográfico surgiram em diferentes países e muitas associações científicas passaram, progressivamente, a reconhecer filmes como expressões legítimas da produção do conhecimento antropológico (Ruby, 2001).

O desenvolvimento do filme etnográfico, que nos interessa aqui abordar, está historicamente circunstanciado. Foi paralelo aos debates antropológicos dos anos 1980 nos EUA (Clifford & Marcus, 1986), com seu viés crítico e desconstrutivo, voltado ao questionamento da etnografia textualizada e das suas dimensões autorais⁴. É neste sentido que esperamos esclarecer como um cinema mais especificamente etnográfico constituiu um movimento potencial de renovação da disciplina antropológica no mundo contemporâneo. Propõe-se, para tanto, abordar alguns aspectos dos trabalhos escritos de Karl Heider e Claudine de France acerca desse tema.

Nossa hipótese aqui é de que os debates acerca do filme etnográfico na segunda metade do século XX, tanto quanto o desenvolvimento desse tipo de filmes através de suas várias realizações, constituem, senão um capítulo consistente do desenvolvimento de um “discurso imagético” e “sonoro” (Samain & Mendonça, 2000: 191-3), ao menos seria uma outra maneira, expandida, de fazer antropologia. A qual retira do texto escrito sua exclusividade enquanto lugar de produção do conhecimento e do pensamento antropológico. Nesse sentido, a elaboração filmica, desde a produção até a edição (ou pós-produção) constitui um processo complexo, ao longo do qual pensamento e percepção caminham juntas. Portanto, se “(...) escrever não é um ato simplesmente expositivo(...) apenas para comunicar (...)”⁵, filmar e elaborar filmes são igualmente processos que podem ir mais além de um sentido simplesmente expositivo da comunicação (linguagem).

⁴ Em *A escrita da cultura: poética e política da etnografia*, Clifford e Marcus trazem reflexões surgidas durante um seminário realizado em 1984 na *School of American Research* de Santa Fé, no Novo México, com foco nas “produções textuais”, sem deixar de abordar “desigualdades sistemáticas de poder” que marcam a história da nossa disciplina.

⁵ “...está escrevendo, pensa, reflète!”. Citações de trechos de Cardoso de Oliveira, quando refletia acerca de seu artigo, “o trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever”, publicado originalmente em 1996 (Samain & Mendonça, 2000: 194).

Autores e obras para pensar o filme etnográfico

Além dos trabalhos já apontados, de André Leroi-Gourhan (1948), Luc de Heusch (1962) e Paul Hockings (1975), momentos certamente marcantes de um debate então emergente e internacionalizado (embora sob viés eurocêntrico), outras contribuições precisam, ao menos, serem mencionadas, no sentido de apontar para uma aproximação histórica ao tema. No Brasil, Peixoto (1995; 2011) e Monte-Mór (1994, 1995) abriram e pontuaram caminhos nessa direção⁶. Essas autoras mostraram que as relações entre cinema e antropologia são certamente mais amplas do que se costuma imaginar, tais como nos revelou, por sua vez, o antropólogo brasileiro Roque de Barros Laraia⁷. Nosso foco, entretanto, será bem mais restrito.

As duas principais obras que vamos abordar, situadas nos EUA e na França, tratam especificamente daquilo que seriam as implicações do uso do cinema para a antropologia. Apenas a segunda foi traduzida e publicada no Brasil, quase vinte anos depois de seu aparecimento. Karl Heider (1976) e Claudine de France (1998 [1982]) serão, assim, priorizados em nossa abordagem sobre o filme etnográfico na segunda metade do século XX. Seja em razão de sua importância histórica, como da consistência e extensão de suas obras. Eventualmente faremos menção às posições de Jean Rouch, bem como de outros autores relevantes para nossa reflexão. O livro de MacDougall (1998) sobre o “cinema transcultural” nos parece já pertencer a outro momento, que vai se aproximar do século XXI, quando o autor publica ainda outros trabalhos, não de menor importância (MacDougall, 2006, 2019).

Além de MacDougall (1998, 2006, 2019) já mencionado, podemos apontar para os trabalhos de Anna Grimshaw (2001), Marc Piauult (2018), ou também autores que publicaram em espanhol ou português, como José Ribeiro (2004), Elisenda Ardévol (2006), Zirion Perez (2015) e Paulo Guerios (2016)⁸, como expressões do vigor de um

⁶ Ver também (Novaes, 2010), (Ferraz & Mendonça, 2014), (Eckert & Rocha, 2016) e (Freitas *et al.*, 2022).

⁷ *Conversa com Roque Laraia sobre antropologia visual* (2017). Disponível em: <<https://vimeo.com/211299834>>. Acesso em: 10 out. 2024.

⁸ Impossível não deixar lacunas, destacamos obras exclusivamente voltadas ao filme etnográfico, mas autores que priorizam outros recortes ou abordagens integrativas certamente acrescentaram reflexões relevantes para pensar os filmes, desde Collier Jr (1967) até Sarah Pink (2001, 2015).

debate que se complexificou e se expandiu, entre o norte e o sul global. Recentemente, Paul Henley (Henley, 2020), na Inglaterra, publicou um livro sobre o filme etnográfico, no qual defende que esse tipo de filme não necessariamente precisa ser realizado por pessoas com formação em antropologia. Ao mesmo tempo, retoma a problemática da autoria nos casos de Jean Rouch, Robert Gardner e Colin Young.

Ao pontuar, brevemente e de forma lacunar, diferentes momentos de desenvolvimento dos debates sobre o filme etnográfico, podemos agora nos concentrar nas décadas de 1970 e 1980. Época em que surgiram as obras de Karl Heider e Claudine de France, nos Estados Unidos e na França, respectivamente. O livro de Heider, *Ethnographic film* (1976), é considerado por Claudine de France como a primeira obra dedicada exclusivamente ao estudo do filme etnográfico (France, 1998: 7). Veremos como o autor estabelece uma série de critérios para apreciar o valor etnográfico de filmes diversos. Ao tratar das contribuições de France, selecionamos elementos de seus livros *Antropologia filmica: uma gênese difícil, mas promissora* (2000) e *Cinema e antropologia* (1998), publicados no Brasil. Buscamos, então, estabelecer relações entre esses autores, bem como apontar para questões relevantes relacionadas ao filme etnográfico e suas especificidades. Esperamos que essa abordagem seja capaz de recuperar o valor histórico desse momento de (re)definições teórico-metodológicas mais detalhadas acerca desse tipo de filmes.

Conteúdo holístico e etnograficidade

Karl Heider trabalhou com Robert Gardner e outros na Nova Guiné, junto ao povo Dani, com quem o filme *Dead Birds* (1960) foi produzido. Essa experiência teria sido fundamental na elaboração da perspectiva do autor sobre o filme etnográfico, ao dispensar uma “(...) atenção privilegiada à apreensão global de uma sociedade (...)” (France, 1998: 7). O filme supracitado procurou, assim, integrar as várias facetas (cotidiano, economia, cosmologia, rituais, etc.) da vida do povo Dani.

Ao tratar do filme etnográfico, Heider começa chamando atenção para o potencial holístico. Para o autor, o holismo é

(...) uma atitude que caracteriza a pesquisa antropológica e a distingue das demais pesquisas das ciências sociais. Está refletida na típica estratégia do pesquisador etnográfico de viver no meio da sociedade estudada e fazer extensas observações de

vários eventos; está refletida na descrição etnográfica típica, onde a ênfase está nas interrelações das várias facetas da cultura e da sociedade (...) (Heider, 1976, p. 75).⁹

Defende que os filmes etnográficos têm um grande potencial holístico porque permitem mostrar os fatos dentro de um contexto físico e temporal. Eles compartilham com a antropologia princípios holísticos que dizem respeito à contextualização do ambiente, numa visão abrangente daquilo que se propõem a mostrar, preferencialmente: “povos inteiros”, “corpos inteiros” e “atos inteiros”.

Sobre a contextualização, Heider afirma ser um conceito básico mas pouco compreendido. Por um lado, parece óbvio que nenhum acontecimento filmado pode ser tratado isoladamente, já que eles só têm verdadeiro significado dentro de um contexto. Por outro lado, é praticamente impossível abordar tudo que pode estar implicado em um único acontecimento filmado. Podemos falar em contextualização em termos de aspectos culturais ou numa abordagem mais física, no sentido ambiental. Uma boa contextualização cultural de um povo pode ser feita a partir de alguns aspectos que permeiam o fenômeno que está sendo retratado. Uma contextualização ambiental pode ser conseguida através de planos longos e imagetivamente ricos, em elementos descritivos, do local onde se passa a ação.

Ao tratar do que denomina como “corpos inteiros”, o autor critica uma das maiores convenções do cinema tradicional, o uso de primeiros planos, onde o rosto ou um detalhe do corpo da pessoa filmada preenche a tela inteira. O autor chama atenção para o fato de os olhos das pessoas captarem bem mais do que o rosto do interlocutor, através da visão periférica ou movimentos no olhar, mesmo nas culturas em que a distância normal de conversação é relativamente curta. Um primeiro plano inviabiliza essa possibilidade. Para Heider, existe uma grande perda quando os corpos são omitidos.

Ele argumenta que grande parte da comunicação é feita através do corpo e de sua movimentação. Na maioria das vezes, portanto, os primeiros planos devem ser evitados, a não ser que realmente contribuam para observar detalhes impossíveis de serem vistos em planos de corpo inteiro. Quando usados, devem ser sempre precedidos ou seguidos por planos de contextualização.

⁹ Todas as traduções dos trechos de Heider foram feitas e revisadas pelos autores do artigo.

Ao falar de “atos inteiros”, Heider inicia com uma dificuldade. Na verdade, é obviamente impossível mostrar realmente tudo o que acontece durante uma ação. Como em todas as etapas do processo filmico, uma seleção é necessária. A seleção, todavia, deve sempre ser feita com base em algum tipo de compreensão etnográfica. Na apresentação de “atos inteiros” o realizador deve mensurar também a densidade da informação. Um filme que mostra adequadamente um “ato inteiro” é aquele que traz a quantidade necessária de informação para a compreensão da ação.

Heider também analisa a representação de “povos inteiros”. Alguns filmes mostram apenas rostos na multidão, enquanto outros ficam centrados em um ou dois indivíduos. O autor observa que embora o objetivo maior da etnografia seja revelar características gerais de uma cultura ou sociedade, existem diferentes maneiras de realizar esse feito. E existe uma forte tradição na etnografia de realizar o filme em torno de uma só pessoa, a qual acaba representada como uma espécie de modelo cultural de um povo. Para Heider, ainda que esse método obscureça a individualidade, é sempre preferível mostrar uma pessoa inteira do que rostos na multidão.

São, portanto, aspectos como estes, supramencionados, que alimentam a discussão do autor, quase sempre amparada em exemplos tirados de filmes existentes. Trata-se, ao longo de todo o livro, de debater estes aspectos para formar critérios consistentes, os quais possam servir a realizadores e analistas do filme etnográfico, no sentido de mensurar melhor sua potencialidade antropológica. Em outras palavras, tratava-se de “(...) estabelecer regras que permitissem a um filme ser o mais etnográfico possível. (...)” (France, 1998: 20). Os diversos filmes discutidos pelo autor, contudo, fornecem exemplos que atendem apenas parcialmente aos critérios estabelecidos.

Um conjunto, portanto, de catorze critérios (ou regras) foi elaborado pelo autor, que procura situar, para cada um deles, os pólos extremos opostos (e sempre há o espaço intermediário). Ou seja, por exemplo, de um lado, um filme que mostra necessariamente corpos inteiros na maior parte do tempo, do outro lado, um filme que fragmenta excessivamente os corpos por meio de closes (primeiro plano) usados na maior parte do tempo. Valor etnográfico máximo de um lado e mínimo do outro. Num espaço intermediário estão as diferentes dosagens e combinações possíveis entre um e outro polo. De critério em critério, dessa forma, ao fim pode-se estimar o quanto este ou aquele

filme foi mais ou menos etnográfico, ou seja, em que medida serve ao conhecimento antropológico e qual o seu potencial de etnograficidade.

Eis, em suma, os diferentes critérios propostos por Heider: base etnográfica, relação com materiais impressos (livros, guias escritos), atos inteiros, corpos inteiros, explanações e avaliações das várias distorções, competência técnica básica, som apropriado (som sincrônico como o máximo valor), adequação da narração, presença etnográfica (mostrar pesquisadores interagindo no campo como máximo valor), contextualização, pessoas inteiras, distorções de tempo e continuidade das filmagens usadas na versão editada, distorções inadvertidas do comportamento, distorções intencionais do comportamento (Heider, 1976: 112-3). Evidentemente uma grade com esse tipo de critérios não apenas leva a certo engessamento, mas também restringe possibilidades criativas e inovações. São elementos, contudo, que serviram para balizar e qualificar os debates sobre o filme etnográfico na época. Voltaremos mais adiante a alguns deles.

Princípios de antropologia filmica

O trabalho de Claudine de France procura abordar questões de método e de apresentação filmica numa perspectiva antropológica alinhada aos pensadores da tradição francesa, como Marcel Mauss e Leroi-Gourhan. Não se trata, pois, de debater critérios avaliativos acerca de como deveriam ser realizados filmes etnográficos. A autora busca aprofundar a reflexão sobre como “(...) a introdução do cinema na antropologia modifica a maneira de o etnólogo observar e descrever. (...)” (France, 1998: 21). Desenvolve, assim, as consequências e implicações do uso da imagem filmica como procedimento de pesquisa e base da interação com as pessoas abordadas.

Em *Antropologia filmica: uma gênese difícil, mas promissora* (France, 2000), France relembra as origens do uso do cinema na pesquisa etnográfica. Aponta para a diversidade e pluralidade que resultaram da aproximação entre as duas áreas, de filmes concebidos especificamente para uso em pesquisas antropológicas até produções sem nenhuma finalidade científica. Justamente para sistematizar os princípios de uma área ainda muita vasta e que engloba realizações extremamente diferenciadas, a autora propõe a criação de uma nova disciplina: a antropologia filmica.

Essa teria como objeto “(...) o homem tal como ele é apreendido pelo filme, na unidade e na diversidade das maneiras como coloca em cena suas ações, seus pensamentos e seu meio ambiente (...)” (France, 2000: 17). A antropologia fílmica teria então um objeto de duas faces: “o estudo do homem pelo filme significa não somente o estudo do homem filmável – suscetível de ser filmado –, mas, igualmente, o homem filmado, tal como ele aparece colocado em cena pelo filme” (France, 2000: 18). A imagem fílmica se torna simultaneamente instrumento e objeto da pesquisa.

Nesse movimento ganham relevância: a noção de observação diferida, o princípio da não-diretividade, a preocupação com a inserção do pesquisador-cineasta no campo, entre outros aspectos envolvidos. A importância do filme etnográfico (câmera de filmar) como instrumento de pesquisa pode ser percebida quando a autora trata das diferenças entre a antropologia fílmica e a etnografia escrita. Segundo ela, o filme etnográfico possui duas funções principais, as quais consistem em: “colocar em evidência os fatos que são impossíveis de estabelecer somente com a observação direta assim como descrever aqueles dificilmente restituídos pela linguagem” (France, 1998: 22).

Como consequência, a autora defende que a realização de um filme etnográfico exige sempre uma exploração exaustiva daquilo que foi gravado, através de uma observação diferida. “(...) As imagens coletadas e montadas (o filmado) têm, necessariamente, por vocação – ou mesmo por única vocação – serem examinadas com vistas ao aprofundamento do conhecimento do real (...)” (France, 2000: 27). France afirma que a Antropologia Fílmica tem uma diversidade de métodos. Apesar disso, existem alguns princípios fundamentais que formam o “núcleo duro” da disciplina. O mais importante, segundo a autora, é o conhecimento e “a descoberta do objeto observado” (France, 2000: 26-27).

Esse é um dos motivos pelos quais a autora chama atenção para um requisito que considera imprescindível para a realização de obras cinematográficas voltadas para a antropologia. A disponibilidade temporal. Trata-se de uma atitude metodológica, que permeia três etapas fundamentais da feitura do filme etnográfico: inserção, registro e elicitación.

a. Inserção

O cineasta deve acompanhar e não dirigir o seu objeto de estudo, respeitando sempre o tempo do outro. A pesquisa não deve ter uma duração pré-determinada. Segundo France, “(...) o essencial é que o pesquisador esteja pronto para enfrentar o tempo de inserção que as pessoas filmadas lhe impõem, ao invés de impor-lhes o seu, pois, em matéria de inserção, a pessoa filmada dita as leis (...)” (France, 2000: 28). Em vista dos constrangimentos e limitações (prazos, prestações de contas, hospedagens, relatórios, etc.) que acompanham toda pesquisa institucional ou produção audiovisual financiada, essa condição soa como um ideal difícil de ser alcançado na prática. Mas serve como um princípio orientador, cuja consequência última talvez seja a prática de pesquisa fílmica realizada pela própria pesquisadora, com seu equipamento (sem a participação de equipes com cinegrafistas, assistentes, etc.). Fator que também implica dificuldades e exige da pessoa maior treino e habilidade com a câmera.

b. Registro

Os antropólogos devem também estar preparados para enfrentar os “tempos mortos” inerentes à pesquisa de campo. Ou seja, o tempo de pura espera. A disponibilidade temporal é também essencial durante a filmagem, seja na espera da melhor hora para se fazer um registro ou na espera do acontecimento propriamente dito. Ainda sobre o tempo, a autora afirma que não só os “tempos fortes”, mas também os “tempos fracos” e “tempos mortos” de qualquer atividade devem estar presentes na antropologia fílmica. Essa dimensão temporal da vida cotidiana e das atividades diversas que têm lugar numa dada casa, aldeia, bairro ou outros locais, aparece como um potencial a ser melhor explorado na pesquisa fílmica.

(...) o filme etnográfico não se contenta em oferecer somente imagens dos tempos fortes da atividade humana (estados de crise, dramas conflituosos, clímax das cerimônias paroxísticas), mas se dedica, igualmente, a restituir os tempos fracos (atos repetitivos anódinos) e tempos mortos (silêncio, ausência de atividade aparente) das pessoas filmadas. (...) (France, 2000: 28)

c. Elicitação

Para France, a terceira etapa na feitura de um filme etnográfico, depois da inserção e do registro, é a elicitação ou “observação diferida”, sempre que possível junto com as pessoas filmadas. O processo consiste em exibir o material captado para o próprio

povo estudado, conseguindo assim provocar reações sensíveis e conseqüentemente mais informações sobre os acontecimentos que foram registrados. Essas conversas realizadas com o uso da imagem podem também ser gravadas, desencadeando um processo rumo ao infinito. “(...) O pesquisador pode ser levado a uma exploração sem fim, uma vez que cada novo questionamento, cada diálogo, suscita eventualmente outras gravações, abrindo novas vias de investigação (...)” (France, 2000: 28). Aqui também fica clara a razão de France insistir tanto na importância da disponibilidade temporal do pesquisador.

Descrição

Outro princípio apontado como básico em antropologia fílmica, segundo France, é a descrição. Descrição não das pessoas, no caso, mas centrada nas manifestações sensíveis, de preferência de natureza não-verbal, em seu desenrolar temporal. Só assim um filme etnográfico pode oferecer materiais que são de interesse exclusivo dos antropólogos, diferenciando-se das ciências da informação e da comunicação.

(...) O tempo deve poder ser suficientemente esbanjado, para que aquilo que a imagem mostra vá além de simples amostras de gestos, ações, acontecimentos sem continuidade, (...) uma descrição fílmica possui uma amplitude, no tempo e no espaço, que tende a restituir, se possível, toda a densidade do real, dar-lhe corpo, com – mais uma vez – seus tempos fortes, seus tempos fracos, mas também seus tempos mortos, até a pura espera silenciosa dos seres filmados (...) (France, 2000: 31).

Para France, mostrar as atividades humanas de uma forma compreensível exige que o antropólogo realize uma descrição continuada, através da qual será possível fazer uma exploração minuciosa do real. A autora defende, pois, “ (...) que o pesquisador seja também o operador da câmera, responsável pela escolha de todos os momentos como o escritor é responsável pelos seus textos (...)” (France, 2000: 31). Isso permitiria ao realizador do filme etnográfico não só o registro das ações materiais, mas também a percepção sutil de manifestações de sociabilidade dos grupos humanos.

Ela aponta para duas possíveis abordagens. A microdescritiva, centrada no detalhe de cada ação, e a macrodescritiva, quando abrange conjuntos de ações ou de fatos. Microdescrições são utilizadas, por exemplo, em filmes dedicados a registrar atividades técnicas, como a feitura de um objeto. “(...) Nesse tipo de pesquisa fílmica, a unidade temática de base da descrição tem como referência espacial o gesto humano (...)”, assim,

os recursos fílmicos devem ser mobilizados para uma melhor apreensão desse gesto, no “‘polo operatório’ da ação material” (France, 2000: 33).

Inversamente, macrodescrições são mais utilizadas em filmes que registram atividades grupais, como guerras e cerimônias religiosas. Nesse caso, os recursos fílmicos devem ser mobilizados para priorizar a apreensão das principais “zonas de interação entre os membros do grupo” e “operações-chave” (France, 2000: 33).

Tanto a macrodescrição quanto a microdescrição apresentam aspectos limitadores. A microdescrição, por estar focada em algo muito específico, não possibilita uma compreensão mais holística dos fatos, por isso requer informações complementares, extra-fílmicas. Já a macrodescrição apresenta maior dependência intrafílmica. “(...) Qualquer que seja a continuidade da macrodescrição, ela deixa inaparentes demasiadas porções de atividades para se sustentar sem o apoio de elementos de ligação e de explicação imediatamente trazidos pela linguagem (...)” (France, 2000: 34).

Dominantes

Ao falar sobre a narração fílmica, France afirma que essa se encontra em constante disputa com a descrição fílmica. Que todo filme tem uma característica dominante, podendo ser descritiva ou narrativa. Cada uma com suas especificidades.

(...) O elemento narrativo apoia-se essencialmente naquilo que, na apresentação, situa-se no eixo do tempo. Dessa maneira, ele exprime aquilo que mais diretamente tem relação com o desenrolar da ação dos seres filmados, com a dinâmica temporal do fio condutor. Já a descrição tende a espacializar a apresentação, atardando-se no desdobramento da base material, sensível, da ação em seu ambiente (...) (France, 2000: 34).

A dominante narrativa e a dominante descritiva levam a diferentes resultados na antropologia fílmica. Enquanto a primeira torna o filme mais atraente aos olhos do espectador, a segunda traz mais informações na esfera do sensório e permite à audiência “transformar o próprio olhar”. A autora prioriza a dominante descritiva, já que para ela, a antropologia fílmica é uma “disciplina do sensível” (France, 2000: 36) que pode levar a descobrir, nas imagens filmadas, uma consciência diferenciada das mesmas atividades humanas.

Além das características dominantes da “apresentação fílmica”, France fala das características dominantes dos fatos em si, dos processos observados. A dominante pode

ser material, ritual ou corpórea, ainda que as três dimensões estejam sempre presentes em qualquer atividade humana. “(...) O aspecto dominante do processo é afinal aquele que exprime sua finalidade principal, e cujo programa comanda a *auto-mise em scène* do conjunto” (France, 1998: 55). Identificar a dominante da ação que está sendo filmada é fundamental para operar as melhores escolhas, as quais implicam em estratégias de observação filmica (dominante, fio condutor, esquema das funções práticas), articuladas a uma atitude metodológica exploratória (não expositiva).

Implicações do desenvolvimento das técnicas

Historicamente, os recursos materiais e técnicos disponíveis à época da realização de cada filme são elementos que sempre influenciaram as produções etnográficas. Segundo Claudine de France, durante a época do documentário mudo ou pós-sincronizado, foram privilegiadas áreas ou temas mais acessíveis à informação visual. Com o surgimento do som direto e o desenvolvimento das técnicas videográficas, o filme etnográfico sofre transformações importantes.

(...) A área de estudo estendeu-se consideravelmente a partir do momento em que se deu palavra às pessoas filmadas, durante o próprio trabalho de campo da pesquisa, e quando se tornou possível filmar em longos planos sequência, horas inteiras, numa relativa intimidade. Muitos temas até então inexplorados puderam, então, sê-lo. Foi assim que, à descrição unicamente visual das atividades observáveis e mostráveis, veio juntar-se a experiência de vida, emoções, interpretações, julgamentos. (France, 2000: 24)

Não se pode, contudo, imaginar que o estágio de desenvolvimento técnico dos instrumentos de gravação seja um fator determinante dos resultados alcançados do ponto de vista do conhecimento em antropologia visual¹⁰.

Se efetivamente, com as atuais câmeras digitais e programas computacionais de edição não linear¹¹, a captação, o tratamento e a edição de imagens e sons se tornaram viáveis de um modo quase inimaginável há 50 anos atrás, isso implica na multiplicação de possibilidades em termos metodológicos? Por outro lado, se a tecnologia é sempre

¹⁰ A noção de “imagens técnicas” segundo Vilém Flusser (Flusser, 1985) nos levaria ainda a outras reflexões.

¹¹ Mais recentemente, as tecnologias de inteligência artificial levantam novos desafios para a pesquisa com imagens.

restritiva, ela ainda assim oferece opções diversas em termos da construção metodológica no filme etnográfico?¹². Claudine de France, nesse sentido, buscou

(...) compreender como essas restrições instrumentais, variáveis, se conjugam com aquelas, invariáveis, que dizem respeito às leis mais gerais da *mise en scène* da imagem animada, ou, o que vem a ser o mesmo, da apresentação filmica, quaisquer que sejam as intenções particulares do etnólogo-cineasta ou os procedimentos utilizados. (...) (France, 1998: 20)

Mesmo as atuais câmeras digitais, de altíssima resolução, oferecem restrições instrumentais (duração das baterias, espaço de memória, etc.), ao tempo em que não são absolutamente determinantes nem decisivas para a apresentação filmica. Para France, as possibilidades técnicas servem de apoio às opções metodológicas. “(...) Isso significa que a atitude metodológica do cineasta é profundamente tributária das restrições instrumentais de um aparelho de pesquisa que se transforma.” (France, 1998: 304). Trata-se, assim, de refletir sobre as relações entre “(...) restrições instrumentais e opções metodológicas e quais são as consequências sobre a *mise en scène* do cineasta (...)” (France, 1998: 304).

A autora nota, com efeito, que a “atitude metodológica” expositiva (planos curtos, dominante narrativa, seleção de momentos privilegiados, observação direta como ponto de referência, etc.) persiste, mesmo após o desenvolvimento das técnicas e aparelhos. A ideia de que o desenvolvimento das técnicas implica em acúmulo de possibilidades instrumentais e, conseqüentemente, no crescimento de um “pluralismo metodológico” lhe parece, contudo, um “esquema evolutivo” muito simplista .

(...) Se as transformações técnicas do aparelho de pesquisa conduzem a profundas perturbações na *mise en scène* e na orientação metodológica, como explicar a persistência de atitudes metodológicas muito depois da transformação dos aparelhos? (...)

Parece que as razões desta persistência devem ser procuradas no peso dos hábitos próprios à cultura escrita, dos quais o antropólogo-cineasta está impregnado. (...)” (FRANCE, 1998: 398)

¹² No campo das imagens técnicas parece haver um constante fetichismo tecnológico, como se o progresso técnico pudesse, por exemplo, determinar a potencial beleza ou nitidez de um retrato. Basta estudar a fotografia no século XIX para abandonar de vez esse tipo de mistificação que tem um fundo comercial.

Dessa maneira, o trabalho com o filme etnográfico passava a ser uma conjugação de diferentes fatores, não apenas a habilidade técnica do operador dos equipamentos, mas também sua consciência acerca das relações entre as possibilidades técnicas dadas em cada aparelho e a elaboração metodológica do uso da câmera na pesquisa e na montagem do filme. Nesse sentido, a elaboração consciente das opções teórico-metodológicas tenderia a potencializar as possibilidades técnicas de cada aparelho, principalmente quando a pessoa que opera os equipamentos é a mesma que concebe o trabalho de pesquisa antropológica. Condição que é defendida por Claudine de France e que exige, por parte dos pesquisadores, conhecimento não só da técnica mas também da linguagem cinematográfica.

O desenvolvimento cada vez mais acelerado das tecnologias de filmagem nas últimas décadas, desde 1960, em todo caso, leva a constatar que as bases instrumentais para o desenvolvimento de metodologias que propiciem um “discurso” audiovisual (imagético e sonoro) antropológico estavam disponíveis, bem como se transformaram bastante ao longo desse tempo. As condições para o desenvolvimento do filme etnográfico, nosso foco nesse artigo, se tornaram cada vez mais acessíveis desde a introdução das câmeras de vídeo e de super-8, aparelhos de manejo relativamente mais simples e de custo relativamente baixo. As atuais câmeras embutidas nos aparelhos de *smartphone* massificaram o acesso à tecnologia de criação de imagens e sons. Mas foi muito antes, em meados da segunda metade do século XX, que as realizações filmicas e debates antropológicos correlatos alcançaram maiores avanços em termos do desenvolvimento dos filmes etnográficos.

A “realidade” e suas distorções

A “captura da realidade” pela câmera é fonte de muitos desentendimentos no campo dos debates sobre o cinema e especialmente no que diz respeito ao filme etnográfico. De maneira geral, parece ter havido naquele período (anos 1960-70) uma tendência a considerar que o filme etnográfico deveria ser o mais fiel possível à “realidade”, de maneira a registrar os acontecimentos tal como ocorrem “naturalmente”. Essa espécie de realismo etnográfico no cinema, contudo, não deveria ser confundida com o realismo etnográfico das monografias escritas na primeira metade do século.

Outrossim, perceber como essa abordagem, até certo ponto realista, era defendida no campo do filme etnográfico poderá ajudar a distinguir melhor suas nuances e especificidades.

Heider analisa o problema em termos de “distorções” presentes nos filmes etnográficos. Afirma que todos os filmes são subjetivos e distorcem a realidade, incluindo o etnográfico. Seria muito diferente com a etnografia escrita? A etnografia fílmica, nesse sentido, oferece diversas maneiras de aproximação à verdade e à realidade. Porém, para Heider, aceitar a existência de diversas práticas etnográficas não significa que todas têm o mesmo grau de veracidade. O autor aponta para dois tipos de distorção. Uma acontece quando o cineasta altera o ambiente que está filmando, intencionalmente ou não. Outra distorção acontece durante o processo de realização fílmica, enquanto o cineasta seleciona o que vai ser filmado e editado.

Entre as distorções no ambiente filmado, algumas são involuntárias. Como a distorção causada pela presença da câmera, que France também admite em termos de “comportamento profílmico”. Apesar do filme etnográfico ter, nessa época, como proposta dominante mostrar os fatos acontecendo de forma “natural”, as câmeras são intrusivas e alteram o comportamento das pessoas filmadas. São elementos estranhos ao ambiente. Uma equipe de filmagem ainda é “naturalmente” mais intimidadora do que uma antropóloga carregando seu caderno de notas ou mesmo uma câmera pequena.

Rouch é totalmente contrário ao uso de equipes de filmagem, mas por outros motivos. Segundo ele, era normal os cineastas optarem por uma grande equipe para tirar vantagem de todos os recursos técnicos disponíveis na realização do filme. Porém, com o desenvolvimento de tecnologias como o som direto, é possível o pesquisador ser também o câmera. Para Rouch, o etnógrafo é a melhor pessoa para definir quando, onde e como filmar. Além disso, ele pode passar um longo tempo no campo. Algo que, no caso de uma equipe de filmagem, seria extremamente dispendioso (Rouch, 1975: 91).

É preciso considerar, então, o quanto a filmagem distorce o comportamento das pessoas no ambiente. Em alguns casos, a influência da câmera é mínima simplesmente porque as pessoas não sabem o que é uma câmera. Mas esse tipo de situação só acontece hoje quando filmamos crianças bem pequenas. Margaret Mead e Gregory Bateson, lembra Heider, afirmavam que a presença da câmera teve pouco efeito sobre os balineses.

Já Edmund Carpenter (1973), em sua pesquisa com os nativos da área do rio Sepik, na Nova Guiné, diz exatamente o contrário. Que a presença da câmera afetou completamente o comportamento do povo filmado, do movimento dos seus corpos às expressões faciais.

Para Heider, um fator de distinção da influência da câmera no ambiente é o grau relativo de energia do evento que está sendo filmado. Na cerimônia *Haouka* de posseção, gravada por Jean Rouch em *Os Mestres Loucos* (1955), a atividade em si mesma é tão enérgica que atrai toda a atenção das pessoas e as câmeras são praticamente ignoradas.

Existem também aquelas distorções no ambiente que acontecem de maneira intencional. Como alterações na cultura material do povo filmado. Flaherty, durante a filmagem de *Nanook of the North* (1922), lembra Heider, percebeu que os iglus eram escuros e pequenos demais, não sendo possível filmar no interior dessas habitações. Pediu, então, que os esquimós construíssem um iglu só pela metade, e com o dobro do tamanho. Flaherty decidiu que as vantagens da distorção seriam maiores que as desvantagens, já que assim seria possível mostrar um pouco da vida doméstica dos esquimós. Porém as distorções voluntárias, quando ocorrem, são relutantemente reveladas pelos diretores. Para Heider, do ponto de vista etnográfico, é imprescindível assumir e declarar os artifícios usados, mostrar em detalhes como esse tipo de distorção acontece em um filme antropológico.

Outra distorção intencional comum é a interrupção dos eventos. Com isso, o cineasta pode movimentar as câmeras, captar uma variedade de ângulos e editar uma sequência que mantenha a continuidade dos atos. Porém, o uso de duas câmeras permite o mesmo efeito sem a necessidade de interromper o que está acontecendo. O lado ruim é que duas câmeras são necessariamente mais intrusivas do que uma, o que pode gerar mais distorções.

Despertar o comportamento, provocar uma situação desejada no povo filmado, é outra distorção intencional comum na etnografia. Como lembra Heider, Bateson afirma que muitas vezes criou os contextos nos quais as fotografias e anotações eram produzidas, como quando pagava os balineses para dançar. Para ele, algumas distorções poderiam trazer resultados positivos, enquanto outras eram inaceitáveis. Heider afirma que, mais importante do que julgar o quão justificável uma distorção pode ser, é entender

o que levou o cineasta a tomar essa decisão e saber como foi criado o contexto para a realização de um determinado evento filmado. É importante, ainda, uma avaliação do etnógrafo sobre o resultado dessa distorção.

Heider, ao analisar, desta vez, a distorção causada no ambiente pela presença do etnógrafo, nota que a existência de forasteiros, cientistas ou não, sempre altera o comportamento das pessoas. Porém, boa parte dos diretores de filmes etnográficos ignora o fato e exclui do filme qualquer tomada que revele, por parte do povo estudado, a consciência de estarem sendo filmados. Uma alternativa menos fantasiosa é incorporar a presença do forasteiro na estrutura do filme.

O autor é a favor de revelar a presença do etnógrafo, embora de modo parcimonioso. Em primeiro lugar, porque o estudioso está realmente presente no ambiente filmado e, assim, é possível avaliar como essa presença afeta o que está ao redor. Também porque, já que o etnógrafo está fazendo a mediação de informações de uma cultura para outra, incluí-lo no filme torna essa mediação mais fácil, mais compreensiva.

Para France, tanto a presença da câmera quanto a do antropólogo são elementos que alteram o ambiente que está sendo filmado. Nesse sentido, a observação do etnólogo-cineasta é sempre participante. Para a autora

(...) o etnólogo-cineasta participa sempre, de alguma maneira, do processo observado, porque sua intervenção e a auto-*mise en scène* própria às pessoas filmadas são inevitáveis. Reciprocamente, as pessoas filmadas participam do processo de observação porque intervêm na *mise en scène* do cineasta (...) (France, 1998: 22).

Para Heider, distorções também podem acontecer como resultado de escolhas técnicas. As lentes utilizadas, por exemplo, interferem na percepção de tamanho e distância dos objetos filmados. É preciso analisar as implicações etnográficas disso. Não é necessário evitar o filme como recurso de pesquisa, mas sim entender as distorções causadas pelo cinema e fazer os devidos ajustes. Uma saída é recorrer a um material escrito para explicitar onde as distorções técnicas, como o uso de lentes *zoom*, aconteceram no filme. Assim, uma vez assumido o fato de que todo filme comporta algum tipo de “distorção”, esse tipo de esclarecimento escrito complementar, publicado

para acompanhar o filme, seria para o autor uma das qualidades que deveria caracterizar os filmes etnográficos.

Montagem: continuidade X descontinuidade

Para Heider, um procedimento que deve ser evitado nos filmes etnográficos é a quebra de continuidade. Quando o momento central de uma ação é perdido e o início e o final são agrupados, dando uma sensação de “pulo” na sequência. É um problema difícil de contornar, que pode ter origem na captação (como quando um filme acaba no meio de uma ação), por acidentes na montagem ou defeitos na película. Alguns cineastas tentam suavizar o problema colocando um outro plano entre os dois cortes. Mas, na maioria das vezes, é uma imagem fora de contexto, o que prejudica a integridade etnográfica do filme. Uma possível solução é colocar uma fusão entre as duas imagens. Um recurso que não só elimina o uso desnecessário de uma tomada irrelevante, como ajuda a indicar a passagem do tempo (Heider, 1976: 49).

Essa quebra na continuidade tem relação com uma distorção comum que consiste na condensação do tempo real. Quase nunca os eventos têm, nos filmes, a mesma duração dos eventos na vida concreta. A não ser em planos únicos, como o que vemos no filme de Jean Rouch, *Tambores do passado* (1971). Alguns acontecimentos etnográficos têm uma duração muito longa para serem registrados e mostrados em tempo real. A distorção do tempo também pode acontecer para uma melhor apreensão do evento filmado. No caso de uma dança, por exemplo, a câmera lenta pode revelar comportamentos complexos. Recurso que foi usado por Mead e Bateson no filme *Transe e dança em Bali* (1952).

A edição, segundo Heider, portanto, também é uma fonte contínua de distorções. É comum juntar tomadas realizadas em diferentes momentos e lugares para fazer uma edição que crie uma continuidade ilusória, como se todos os planos tivessem sido filmados na sequência. Porém essa técnica, importada do cinema comercial, oferece problemas. Isso porque é relevante para o estudo da etnografia saber se a continuidade de uma ação é real ou foi construída na sala de edição.

Rouch nos apresenta outra perspectiva sobre a edição. Seguindo a tradição de Dziga Vertov, afirma que a edição começa já na captação do filme. Quando escolhemos o

objeto, por exemplo. Quando filmamos o objeto, na procura do melhor enquadramento. Um segundo momento da edição acontece na montagem. Para o autor, o editor não deve nunca participar da filmagem, e sim funcionar como um “segundo olho”, que não deve estar familiarizado com o contexto, mas se concentrar no material que foi captado. O diálogo entre a subjetividade do autor e a objetividade do editor seria determinante para o resultado final do filme (Rouch, 1975: 94-95).

Essa concepção ampla sobre edição de Rouch, a qual se inicia na captação do filme, se relaciona em parte com o que Heider denomina “seleções e omissões”.

Olhar seletivo: múltiplas delimitações

Para Heider, a seleção é um elemento chave da construção filmica. Primeiro, na captação, quando o cineasta escolhe onde a câmera vai estar, o que vai enquadrar, para que lado vai estar apontada, quando vai estar ligada ou desligada. Depois, na edição, onde é feita a seleção do que vai entrar no filme e o que vai ser descartado. São todas decisões que interferem no resultado final do filme e na maneira pela qual o ambiente vai ser mostrado. Elas traduzem a concepção e os pontos de vista sobre os quais um filme é realizado e montado.

France chama a atenção para como as escolhas do etnólogo-cineasta podem ajudar a destacar aquilo que é mais importante na cena mostrada. Processo que se denomina sublinhamento. Trata-se de uma

(...) atitude metodológica em virtude da qual o etnólogo-cineasta usa não um simples procedimento, mas uma combinação original, adaptada a cada situação de observação, de procedimentos de *mise en scène*, tendendo a chamar a atenção do espectador sobre um dos aspectos do comportamento delimitado pela imagem. Esses procedimentos são escolhidos entre a gama de possibilidades cenográficas do cineasta, tais como os enquadramentos, os ângulos, os movimentos de câmera, aos quais se somam a duração e o ritmo das delimitações temporais (...) (France, 1998: 42)

Porém, a autora alerta que é impossível sublinhar algum aspecto sem concomitantemente esfumar outros. Assim, é impossível realizar uma descrição perfeita. Como qualquer processo cinematográfico, o filme etnográfico também está sujeito às leis de exclusão e saturação. A “lei da exclusão” está baseada no princípio de que mostrar uma coisa significa sempre omitir outra. Já a “lei da saturação” é fundamentada no princípio inverso, de que mostrar alguma coisa significa sempre exibir outra coisa

simultaneamente. Assim sendo, é fácil concluir que nenhuma descrição pode ser realmente precisa ou exaustiva. O antropólogo-cineasta deve sempre tentar equilibrar essas duas tendências opostas na observação filmica.

Som e legendas

Problemas técnicos de som podem acontecer não só na gravação mas também na projeção dos filmes. Equipamentos inadequados de som usados na exibição são tão prejudiciais ao entendimento quanto uma captação ruim. A qualidade do som é particularmente importante quando existe no filme uma narração que precisa ser entendida pelo espectador. Quando a narração é feita após o término do filme, pode ser regravada e os erros facilmente corrigidos. Porém, quando a narração acontece no campo, falhas irremediáveis às vezes precisam ser incluídas nos filmes.

Mesmo quando a língua do povo estudado não difere da língua do espectador, outro problema que pode prejudicar o entendimento é o sotaque do agrupamento humano que está sendo filmado. Apesar do sotaque muitas vezes contribuir para uma maior aproximação da realidade, muitas vezes pode ser incompreensível para outras audiências. Nesse caso, o uso de legendas pode facilitar o entendimento. Sobre essa sugestão, observamos que Jean Rouch se opõe ao uso de legendas nos filmes etnográficos, já que interferem na percepção das imagens. Além disso, o tempo necessário para entender uma informação escrita é bem maior do que o tempo necessário para entender uma informação falada (Rouch, 1975: 96).

Segundo Heider, embora os filmes etnográficos sejam muitas vezes entendidos como documentos visuais, todos têm uma trilha sonora, que é de importância fundamental. É primeiro necessário diferenciar som sincrônico de som ambiente. O som sincrônico, disponível a partir dos anos 60, é gravado ao mesmo tempo que a imagem da câmera, captando a sonoridade real do que está acontecendo no momento. O som ambiente é qualquer outro som plausível no lugar que está sendo mostrado, gravado separadamente e depois sincronizado na ilha de edição. Quando falamos de banda sonora ou campo sonoro, devemos considerar ainda narrações, música e até a mistura de todos esses elementos.

Etnograficamente, o som sincrônico é sempre o mais desejado porque reforça o poder da imagem. Heider considera a narração um artifício que sempre distrai o espectador da informação visual. Informações complementares podem ser apresentadas através de materiais impressos ao invés de serem narradas. Assim, os realizadores de filmes etnográficos podem também se concentrar em deixar suas obras “ainda mais filmicas” (Heider, 1976: 74). O autor também considera o uso de música nos filmes etnográficos um elemento de distração, devendo estar presente somente quando pertencer ao evento que está sendo filmado. O critério primordial na escolha da trilha sonora deve estar sempre articulado àquilo que é etnograficamente relevante.

Para France, a antropologia fílmica não conseguiu deixar de se transformar muitas vezes em uma “disciplina tagarela”, com uma produção centrada na palavra, que mais lembra o formato dos programas televisivos. A imagem vira, assim, somente um acessório da informação falada. A autora afirma que a ideia não é banir as palavras do filme etnográfico, mas que “a investigação ganha em riqueza quando existe um equilíbrio na dosagem entre a apreensão da palavra e a do gesto” (France, 2000: 29).

Rouch enxerga de maneira crítica não apenas a narração mas outros recursos utilizados, como as legendas e a música. Para ele, é impossível transmitir duas mensagens simultaneamente. Uma vai sempre afetar o entendimento da outra. Rouch também é contra o uso de música adicional em filmes etnográficos, ele afirma que o resultado é sempre artificial, a não ser nos casos em que a música faz parte das situações filmadas. A utilização de músicas impróprias nas trilhas sonoras seria para ele uma tendência adquirida da indústria do cinema e da TV (Rouch, 1975: 95-98).

Para finalizar, gostaríamos de evocar o trabalho da cineasta e etnomusicóloga Trinh. T. Minh-ha, autora de *Reassemblage* (1982), tão somente para apontar a complexidade dos debates que dizem respeito à dimensão sonora e ao “ouvir” no trabalho antropológico. A forma como estão aí imbricadas questões mais amplas, tanto quanto as direções apontadas pela autora, quando comparamos suas posições com as precedentes. Uma sensibilidade estética se interpõe criticamente, enfim, para adensar as reflexões vistas até aqui.

(...) Considerando a fase atual da tecnologia, o uso do som sincronizado tornou-se quase obrigatório em todos os documentários. O mesmo acontece com a prática de traduzir e legendar a fala dos depoentes. (...) Existe também

uma tendência a se apreender a língua exclusivamente como Significado. (...) A linguagem como voz e música – timbre, tom, inflexões, pausas, silêncios, repetições – segue rebaixada. (...) (MINH-HA, 2016: 33)

Esse texto da autora, datado originalmente de 1983, questiona a obsessão pela “autenticidade” no filme etnográfico, como uma consequência do uso científico do filme, que estaria assim marcado pela busca de certa “neutralidade ideológica”. Dessa maneira, vê-se como a questão acerca do “realismo etnográfico”, no caso dos filmes, implica na conjunção de diferentes dimensões: ética, estética e política. Fatores que também estavam na ordem do dia nos debates antropológicos sobre etnografias escritas nos anos 1980, cujas vozes¹³ passavam a ser “ouvidas” no âmbito do que se chamou “antropologia polifônica”.

Considerações finais

O debate sobre os filmes etnográficos avançou progressivamente, na segunda metade do século XX, para além de uma problemática atada ao caráter documental das imagens. Tanto no sentido de constituir expressões fílmicas efetivas, em termos das especificidades antropológicas, como também esteticamente¹⁴ e na medida em que trazia consigo respostas, ou pelo menos potenciais diferenciados, para o enfrentamento das históricas assimetrias de poder na constituição da “autoridade” científica. Vimos um pouco como as obras de Karl Heider (nos EUA) e de Claudine de France (na França) representaram a busca de critérios consistentes e de reflexões teórico-metodológicas capazes de articular cinema e antropologia.

Ao longo de nosso percurso em torno dos diferentes aspectos do debate sobre o filme etnográfico entre os anos 1970 e 1980, entendemos que uma certa especificidade desse tipo de filmes foi bastante discutida na segunda metade do século XX. Se até hoje ainda estamos longe de um consenso sobre quais seriam os melhores procedimentos para garantir a qualidade etnográfica de um filme, não há mais dúvidas de que um “olhar” e um “ouvir” etnográficos, tanto quanto um “discurso” antropológico, podem ser elaborados e integrados numa realização fílmica.

¹³ Ver Mendonça (2016) para uma discussão sobre vozes e silêncios no filme etnográfico.

¹⁴ Uma estética do filme etnográfico, articulada às questões sobre linguagem, discurso e poder, é um assunto ao qual esperamos voltar noutra ocasião.

Cada situação de pesquisa, em sua própria singularidade, requer estratégias diferenciadas. É impossível falar em uma “receita”, que garanta a produção de um filme etnográfico, mas seguramente uma série de orientações metodológicas e técnicas já estavam dadas, pelo menos, desde os livros de Karl Heider e Claudine de France. Ambos contribuem para pensar o filme etnográfico como um modo alternativo de fazer antropologia. Ajudam, assim, a romper com a tendência de hierarquização entre percepção e pensamento, ou seja, a separação entre o “olhar” e o “ouvir”, de um lado, e o “escrever” de outro (Samain & Mendonça, 2000), condição que caracteriza grande parte das etnografias escritas.

As questões acerca do realismo etnográfico e de autoria no caso dos filmes, bem como suas implicações e diferenciações em relação aos debates antropológicos dos anos 1980, acerca das formas de autoridade da escrita etnográfica, da noção de antropologia polifônica, etc. mereceriam certamente outras considerações. Em nossa abordagem privilegiamos os aspectos relativos às concepções que marcaram o filme etnográfico sem, no entanto, estabelecer articulações possíveis entre as noções mobilizadas para pensar, de um lado, as etnografias filmicas e, de outro, as etnografias escritas. Assim, esperamos voltar ao assunto numa próxima ocasião, uma vez aqui já assinaladas as pistas para tanto.

Cabe mencionar, por fim, que a leitura de Karl Heider e de Claudine de France, senão estão exatamente sintonizadas com os debates mais recentes, como os que propõem Sarah Pink (2015) ou Paul Henley (2020), ainda assim constitui uma atividade formadora para quem deseja aventurar-se na antropologia filmica e no filme etnográfico. Nesse sentido, se o texto de Leroi-Gourhan (1948) pode ser considerado como uma “certidão de nascimento do filme etnográfico” (France, 1998: 19), não há dúvidas de que nas décadas posteriores ele se desenvolveu e atingiu sua maioridade. As obras de Heider e France abordadas aqui são, pois, uma amostra dessa maturidade alcançada na sua fase adulta. Seja ao nível dos debates teórico-metodológicos, tanto quanto no nível das próprias realizações filmicas, as quais constituem a parte principal desse tipo de reflexões escritas pelos autores vistos.

Um ponto final a ser notado é o fato de que as realizações filmicas da segunda metade do século XX passaram a formar um acervo de considerável importância histórica

e antropológica, embora certamente fragmentado e com inúmeros itens inacessíveis. O conhecimento, portanto, do desenvolvimento dos debates sobre esse tipo de filmes, naquele período, ganha relevância, também, na medida em que a digitalização de filmes antigos abre novos horizontes de pesquisa e de diálogo, inclusive sobre o direito de acesso aos arquivos antropológicos e à memória fílmica etnográfica, no caso de descendentes dos povos filmados. Seriam, possivelmente, modalidades contemporâneas daquilo que Rouch concebia como “antropologia compartilhada” no século passado.

Filmografia

Nanook of the North, Dir. Robert Flaherty, 79min., 1922

Transe e Dança em Bali, Dir. Gregory Bateson e Margaret Mead, 22min., 1952

Os Mestres Loucos, Dir. Jean Rouch, 36min., 1955

Dead Birds, Dir. Robert Gardner, 84min., 1963

Jaguar, Dir. Jean Rouch, 110min., 1968

Os Tambores do Passado, Dir. Jean Rouch, 11min., 1971

Reassemblage, Dir. Trinh T. Minh-há, 40min., 1982

Referências

AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando T. *Cinema e Memória: o super8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980*. João Pessoa, Editora da UFPB, 2013.

ARDÉVOL, Elisenda. *La búsqueda de una mirada: antropologia visual y cine etnográfico*. Editorial UOC [s.l.], 2006.

ARAÚJO SILVA, Mateus. Jean Rouch e Glauber Rocha, de um transe a outro. In: ARAÚJO SILVA, Mateus (org.). *Jean Rouch: Retrospectivas e Colóquios no Brasil*. Belo Horizonte, Balafon, 2010, p. 47-90.

ASAD, Talal. *Anthropology and the Colonial Encounter*. Virgínia, Ithaca Press, 1973.

CARPENTER, Edmund. *Oh, what a blow that phantom gave me!* New York, Holt, Rinehart, and Winston, 1973.

CLIFFORD, James & MARCUS, George E. Prefácio. In: CLIFFORD, James & MARCUS, George E (org.). *A escrita da cultura: poética e política da etnografia*. Rio de Janeiro, EDUERJ, Papéis Selvagens Edições, 2016 [1986], p. 27-30.

COLLIER Jr., John. *Antropologia Visual: a fotografia como método de pesquisa* (1967). São Paulo, EPU-EdUSP, 1973.

ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana L. C. *Antropologia da Imagem no Brasil: Experiências fundacionais para a construção de uma comunidade interpretativa*.

Iluminuras, Porto Alegre, UFRGS, v. 17., nº 41, 2016, p. 277-297. Disponível em: < <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/64571> >. Acesso em: 10 jan. 2020.

FERRAZ, Ana L. C. & MENDONÇA, João M. B. *Antropologia visual: perspectivas de ensino e pesquisa*. Brasília, ABA-ebooks, 2014.

FLUSSER, Vilém. A filosofia da caixa-preta. *Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo, Annablume, 2011.

FRANCE, Claudine de. Antropologia Fílmica – Uma gênese difícil, mas promissora. In: *Do Filme Etnográfico à Antropologia Fílmica*. Campinas, Editora da Unicamp, 2000.

FRANCE, Claudine de. *Cinema e Antropologia*. Campinas, Editora da Unicamp, 1998.

FREITAS, Nilson A. de; MAGNI, Claudia T; BANDEIRA, Phillipi E. L. (orgs.). *Trajetórias pessoais na antropologia (audio)visual no Brasil*. Sobral-CE, Sertão Cult, 2022.

GUERIOS, Paulo. *Práticas do filme etnográfico*. Curitiba, EdUFPR, 2016.

GRIMSHAW, Anna. *The ethnographer's eye: ways of seeing in modern anthropology*. Cambridge University Press, 2001.

HEIDER, Karl G. *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press, 1976.

HENLEY, Paul. *Beyond observation: a history of authorship in ethnographic film*. Manchester University Press, 2020.

HEUSCH, Luc de. *Cinéma et sciences Sociales*. Paris: UNESCO, 1962.

HOCKINGS, Paul. *Principles of visual anthropology*. New York, Mouton de Gruyter, 1995.

LEROI-GOURHAN, André. Cinéma et sciences humaines. Le film ethnologique existe-t-il ? *Revue de Géographie humaine et d'Ethnologie*, nº3, 1948, p. 42-50.

MACDOUGALL, David. *Transcultural Cinema*. Princeton University Press, 1999.

MACDOUGALL, David. *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton University Press, 2006.

MACDOUGALL, David. *The Looking Machine: Essays on Cinema, Anthropology and Documentary Filmmaking*. Manchester University Press, 2019.

MEAD, Margaret. Visual anthropology in a discipline of words. In: HOCKINGS, Paul (Ed.). *Principles of visual anthropology*. New York, Mouton de Gruyter, 1995, pp. 3-10.

MENDONÇA, João M. B.. Vozes e silêncios: apontamentos sobre reflexividade em Filmes Etnográficos. *GIS – Gesto, Imagem e Som – Revista De Antropologia*, 1(1), 2016. Disponível em: <www.revistas.usp.br/gis/article/view/116356>. Acesso em: 29 jun. 2024.

MINH-HA, Trinh T. Olho mecânico, ouvido eletrônico e a atração da autenticidade. In: BARBOSA, A. et al (orgs.) *Experiência da imagem na etnografia*. São Paulo, Terceiro nome, 2016, p. 29-35.

MONTE-MÓR, Patrícia. Descrevendo culturas: etnografia e cinema no Brasil. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, nº 1, 1995, p. 81-88.

MONTE-MOR, Patrícia e PARENTE, José I. (orgs.). *Cinema e antropologia: horizontes e caminhos da antropologia visual*. Rio de Janeiro, Interior Produções, 1994.

NOVAES, Sylvia Caiuby. O Brasil em imagens: caminhos que antecedem e marcam a antropologia visual no Brasil. In: MARTINS, C. B. e DUARTE, L. F. D. (Coords.). *Horizontes das ciências sociais no Brasil: Antropologia*. São Paulo: Discurso Editorial/ANPOCS, 2010, p. 457-487.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O Trabalho do Antropólogo: olhar, ouvir, escrever. *O Trabalho do Antropólogo*. Brasília, Paralelo Quinze, São Paulo, Unesp, 1998, p. 17-26.

PEIXOTO, Clarice. A antropologia visual no Brasil. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, nº 1, 1995, p. 75-80.

PEIXOTO, Clarice. *Antropologia & Imagem: os bastidores do filme etnográfico*. Rio de Janeiro, Garamond, 2011.

PIAULT, Marc-Henri. *Antropologia e imagem*. São Paulo, Editora da UNIFESP, 2018.

PINK, Sarah. *Doing Sensory Ethnography*. Sidney, SAGE Publications LTD, 2015.

PINK, Sarah. *Doing Visual Ethnography*. Sidney, SAGE Publications LTD, 2001.

RIBEIRO, José S. O filme etnográfico. In: *Antropologia visual: da minúcia do olhar ao olhar distanciado* (capítulo 3). Porto: Afrontamento, 2004.

ROUCH, Jean. The Camera and Man. In: *Principles of Visual Anthropology*. Paris: Mouton Publishers, 1975.

RUBY, Jay. The professionalization of visual anthropology in the United States: the 1960s and 1970s. *Visual Anthropology Review* 17(2), 5-12, 2001.

SAMAIN, Etienne & MENDONÇA, João Martinho de. Entre a escrita e a imagem: Diálogos com Roberto Cardoso de Oliveira. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, vol.43, no.1, 2000, p.185-236. Disponível em: <https://www.cchla.ufpb.br/etienne_samain_unicamp/wp-content/uploads/2018/01/Samain-2000-e-Mendon%C3%A7a-Cardoso-Oliveira.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2024.

SAMAIN, Etienne e SÔLHA, Hélio. Antropologia visual, mito e tabu. In: *Cadernos de textos – Antropologia visual*. Rio de Janeiro, Museu do Índio, p. 5-7, 1987. Disponível em : <https://www.cchla.ufpb.br/etienne_samain_unicamp/artigos/>. Acesso em: 29 jun. 2024.

ZIRION PEREZ, Antonio. Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada. Iztapalapa. *Rev. cienc. soc. humanid.*, Ciudad de México , v.36, n. 78, p. 45-70, jun. 2015. Disponible en <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-91762015000100045&lng=es&nrm=iso>. accedido en 11 oct. 2021.

Notas para uma etnografia-fílmica

Notes for a filmic ethnography

Aline Gama de Almeida

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, RJ, Brasil

alinegama.uerj@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5526-7402>

Recebido em: 30 de junho de 2024

Aceito em: 30 de julho de 2024

Resumo

O artigo trata de duas experiências de pesquisa com filmes documentários iniciada no período pandêmico no primeiro semestre de 2020 até o final 2023. Retoma a antropologia no cinema, apresentando adaptações e conexões parciais, inspirado em Marilyn Strathern (1991), com os parâmetros clássicos da antropologia. O longo tempo dedicado ao campo, a produção de um diário, a observação-participante, a autoanálise do pesquisador, o interlocutor-privilegiado e a constituição de um ponto de vista nativo são discutidos a partir de uma revisão das duas pesquisas anteriores com o objetivo de propor uma etnografia-fílmica somada às possibilidades da etnografia na tela. O texto é também um convite para que antropólogos visuais retomem o cinema como campo, bem como objeto de interesse da disciplina.

Palavras-Chave: Etnografia-fílmica. Cinema. Documentário. Etnografia na tela. Antropologia Visual

Abstract

The article deals with two research experiences on documentary film that began during the pandemic, in the first half of 2020 until the end of 2023. It revisits anthropology in film, showing adaptations and partial connections, inspired by Marilyn Strathern (1991), with the classic parameters of anthropology. The long time spent in the field, the production of diaries, participant observation, the researcher's self-analysis, the privileged interlocutor and the constitution of the native point of view are discussed based on a review of the two previous studies with the aim of proposing a filmic ethnography in addition to the possibilities of ethnography on screen. The text is also an invitation for visual anthropologists to turn to cinema as a field, as well as an object of interest for the discipline.

Key words: Filmic ethnography. Movies. Documentary. Ethnography on screen. Visual Anthropology

Introdução

“Cachoeirinha, Caetés, Caruaru, Tacaimbó, Taquaritinga, Toritama. Essas cidades ficam no agreste. Em uma região seca e pobre no interior de Pernambuco. O meu pai era funcionário do governo e fazia inspeção fiscal nessa região. Eu era criança e acompanhava ele nessas viagens. Era um mundo rural de feiras livres, plantadores de milho e feijão e criadores de bode. Quase nenhum barulho de carro e poucas pessoas na rua. Esse é o agreste que eu guardo na minha memória de infância”, nos narra Marcelo Gomes em uma tela preta no início do filme, intitulado “Estou me guardando para quando o carnaval chegar”. Em sequência um *travelling* de uma série de *outdoors* com publicidades de pessoas vestindo jeans e a paisagem ao fundo com uma música clássica. A música continua acompanhando um homem em uma moto carregada de jeans até parar na porta de uma garagem na cidade. “Na estrada que liga as duas maiores cidades do agreste, Caruaru e Santa Cruz do Capibaribe, gigantescos totens publicitários me levam a pequena Toritama. O que me traz aqui é um motivo bem diferente daquele que trouxe meu pai”, complementa Marcelo Gomes.

Um *travelling* de uma paisagem rural abre o filme. Percebemos que a câmera está no interior de um carro em uma estrada. A legenda nos situa, São João do Rio do Peixe, Sertão da Paraíba. Entra um *off*: ‘Viemos à Paraíba para tentar fazer, em quatro semanas, um filme sem nenhum tipo de pesquisa prévia. Nenhum tema em particular, nenhuma locação em particular. Queremos achar uma comunidade rural de que a gente goste e que nos aceite. Pode ser que a gente não ache logo e continue à procura em outros sítios e povoados. Talvez a gente não ache nenhum e, aí, o filme se torne essa procura de uma locação, de um tema e, sobretudo, de personagens. Nossa única pesquisa prévia foi de hospedagem. Segundo um guia turístico, em São João do Rio do Peixe havia um bom hotel. Por isso, iniciamos nossa busca por esse município’, narra Eduardo Coutinho, no filme, “O fim e o princípio”.

Esse texto trata de uma experiência de pesquisa com imagens filmicas no período pandêmico, mas também de um exercício imagético que venho fazendo há

alguns anos de pensar e pesquisar imagens com e a partir de outras. Imagens que ressoam porque encontram referências em outro tempo e espaço (Almeida, 2010). Essas ao serem vistas e revistas a partir de diferentes formas seja em canais de televisão abertos ou fechados, jornais, revistas, sites e redes sociais, ou em salas de aula, filmes e congressos começam a fazer parte de um “museu imaginário”, ou seja, uma espécie de biblioteca de imagens imaginadas que servem de suporte no momento de analisar e produzir novas imagens (Malraux, 2000).

Esse acervo imagético do “museu imaginário” serve para uma articulação complexa entre memória e cognição no momento de produzimos imagens de diferentes formatos. Já na análise de produtos audiovisuais e fotografias, o acervo aparece ora como reminiscência ora como registro que orienta a compreensão dos fenômenos que estamos pesquisando (Almeida, 2010).

No entanto, a escrita que desenvolvo aqui sobre a possibilidade de pensarmos os filmes documentários como um campo não partiu apenas de uma reflexão solitária na busca de sentido para o processo de pesquisa vivido em períodos pandêmicos. Partiu também, e principalmente, de três ocasiões que foram: a primeira na pesquisa de artigos publicados nos últimos cinco anos em periódicos brasileiros da área de antropologia para um módulo de análise de filmes de ficção e documentários para graduação em que não encontrei mais que dez textos. Nela não considerei resenhas de filmes, pois desejava uma análise desenvolvida de algum tema socio-antropológico para estimular os alunos a ampliarem a reflexão dos interesses de pesquisa também para o cinema e os filmes.

Precisei, então, resgatar textos anteriores ao recorte temporal de 2023 a 2018 para os artigos da Revista Cadernos de Antropologia e Imagem que podiam ser vinculados aos filmes atuais como o de Mirian Goldenberg (2003) para discutirmos o filme Marighella, de Wagner Moura, de 2021, ou tratavam de clássicos do cinema brasileiro como o de Paulo Jorge Ribeiro (2007) sobre Cidade de Deus, de Kátia Lund e Fernando Meirelles, de 2002. Esses foram reunidos com outros textos que seguiram a mesma orientação e escolha¹.

¹ A sequência de aulas (textos e filmes) do Módulo – Os antropólogos vão ao cinema ficou assim: Aula 1 - Central do Brasil, de Walter Salles, 1998, texto de Pedro Plaza Pinto da Revista Iluminuras, de 2014. Aula 2 - Gattaca – experiência genética, de Andrew Niccol, 1997, com texto de Halina Rauber-Baio e Martina Ahlert da Revista GIS - Gesto, Imagem e Som, de 2017. Aula 3 - A Febre do Rato, de Cláudio Assis, de 2012, com texto de Gabriel de Mesquita Faccini, também da Iluminuras, de 2022. Aula 4 – Estou me guardando para quando o carnaval chegar, de Marcelo Gomes, 2019, texto de Aline Gama de Almeida da

A segunda foi quando resolvi escrever sobre o tema e realizei uma revisão de literatura com os seguintes termos em português e inglês: cinema, filme, notas de campo, Netflix, plataformas de streaming, antropologia e sociologia nos dois principais sites de periódicos usados no Brasil: Scielo Brasil e Periódicos CAPES² desde de 2011. Descobri que não há uma produção expressiva na área que atualmente, envolve milhares de brasileiros.

De acordo com Toledo (2023), o Brasil possui a maior oferta de conteúdo audiovisual da América Latina, com 137 plataformas de streaming, que dão acesso a mais de 139 mil filmes e mais de 32 mil séries. Os dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios de 2022, mostram que mais de 70 milhões de domicílios brasileiros possuem televisão com acesso a assinatura (IBGE, 2022). Apesar desse volume de produção e indicação de recepção e consumo, os produtos audiovisuais das plataformas de streaming ainda não suscitaram o interesse de cientistas sociais e em particular dos antropólogos. No entanto, é um fenômeno que mobiliza discussões e postagens nas redes sociais. Os termos #netflixbrasil, #netflixfilmes, #netflixseries possuem, respectivamente, 1.600.000; 82.100.000; e 2.300.000 publicações no Instagram que tratam dos temas³. Esses dados numéricos coletados em maio de 2024, reforçam a urgência de estudos na disciplina para compreendermos esse fenômeno.

Isso não quer dizer que produtos audiovisuais do cinema e da televisão brasileira nunca foram contemplados pela antropologia e sociologia. Na década de 1990 e início de 2000, as telenovelas, os programas de auditório e o jornalismo televisivo receberam a atenção de pesquisadores de diferentes áreas das ciências sociais e humanas com estudos tanto sobre as representações sociais apresentadas quanto sobre os processos produção e os aspectos da recepção (Travancas, 2008). Alguns estudos destacaram as relações sociais mediadas pelas telenovelas, o agendamento da política pública em função dos telejornais e a história própria de cada um dos meios de rádio difusão. No entanto, as pesquisas pouco se renovaram ou atualizaram com a chegada da televisão paga em São Paulo e no Rio de Janeiro no final da década de 1990 e da recente plataformas de streaming que chegaram no início dos anos 2000.

Revista Política & Trabalho, de 2022. Aula 5 e 6, discutimos os filmes Cidade de Deus e Marighella tratados no corpo do texto.

² Links dos sites citados: <https://www-periodicos-capes-gov-br> e <https://www.scielo.br/>

³ Dados foram produzidos pela plataforma do Instagram ao entrar com o termo #Netflix. Quando se clicava na hashtag aparecia o número aproximado em cima das publicações. Na versão atual do aplicativo não temos mais acesso.

A terceira ocasião veio da indagação de uma aluna de graduação em Ciências Sociais sobre o que significa decupagem. Encarei a pergunta não apenas em sua abordagem técnica de transcrição de imagens e textos visuais e áudios de uma produção audiovisual para textos escritos, mas como uma questão de técnica de pesquisa a ser explorada. A pergunta fez com que as narrações dos documentários acima ressoassem, fossem retomadas e entremeadas pela narrativa antropológica mítica de Bronislaw Malinowski (1976) que marca a entrada de antropólogos em um outro universo:

Imagine-se o leitor sozinho, rodeado apenas de seu equipamento, numa praia tropical próxima a uma aldeia nativa, vendo a lancha ou o barco que o trouxe afastar-se no mar até desaparecer de vista. Tendo encontrado um lugar para morar no alojamento de algum homem branco - negociante ou missionário - você nada tem para fazer a não ser iniciar imediatamente seu trabalho etnográfico. Suponhamos, além disso, que você seja apenas um principiante, sem nenhuma experiência, sem roteiro e sem ninguém que o possa auxiliar – pois o homem branco está temporariamente ausente ou, então, não se dispõe a perder tempo com você. (Malinowski, p. 23, 1976).

A retórica de que se está chegando em um lugar, no qual tudo haverá de ficar para trás, que nem mesmo a existência de um semelhante, “o homem branco” que personificaria o passado está disponível e de que o “barco” da vida anterior desaparece de vista traduz com alguma proximidade o sentimento de entrada em um campo fílmico em tempos de pandemia.

Na tela, diante dos olhos, outras formas de vida se fazem presente. Entre a opção de viver em uma sala vazia do apartamento recém alugado, não mobiliada em função dos fechamentos das lojas da cidade de Campina Grande e o desejo de mergulhar na tela para “estar lá” e conhecer de forma “densa” a vida no interior do nordeste, sem escolha vivi em transito nesses dois mundos. De um lado o vazio do apartamento atravessado pelas notícias do caos, de outro as telas do computador e do celular que a todos permitiram novas possibilidades, entre elas, conhecer a região que morava imagneticamente.

Entre uma cidade e outra, um vilarejo e uma praia, a região do nordeste apresenta uma enormidade de particularidades, com alguns pontos de representação em comum. Parte deles já habitava o “museu imaginário” das minhas memórias tanto pelo contato com produtos da grande mídia na vida ordinária quanto pelo período de três anos que morei em Mossoró, que é a segunda cidade do Rio Grande do Norte, para um projeto de pesquisa. Esses foram complementados também pelo “estar aqui” no Rio de

Janeiro em diferentes trabalhos e momentos da vida acadêmica (Geertz, 2008) em que as vidas presentes nas cidades do nordeste eram analisadas e apresentadas em diferentes campos de pesquisa⁴.

Esses “estares” geertzianos que vivenciamos em uma espécie de modelo ideal de processo de pesquisa em diferentes momentos de revisão de literatura, de realizar o incomensurável mergulho da observação-participante e de retornar para análise do material com posteriores apresentações de relatórios, reflexões, *papers*, congressos, etc. se deu em uma travessia imaginativa. A narração e as imagens de Marcelo Gomes me capturaram desde o primeiro visionamento em 10 de janeiro de 2020.

Contudo, ao “estar lá” no filme, fui restituindo reminiscências do “estar aqui” em busca de compreensão do exercício de estar em um campo etnográfico fílmico e, principalmente, desse universo para produção de conhecimento. Para isso, as problematizações do trabalho de campo presentes na literatura antropológica brasileira me serviram imaginativamente (Strathern, 1991) tanto para me “situar e andar” (Silva, 2009) quanto para “olhar, ouvir e escrever” (Cardoso de Oliveira, 2000) sobre as vidas dos trabalhadores têxteis na primeira pesquisa, bem como sobre envelhecimento e histórias de vida em cidades no interior do nordeste pouco mais de dois anos depois.

Posso dizer, então, orientada por uma apreensão da reflexão de Marilyn Strathern (1991), que o trabalho etnográfico com filmes adota de certa forma a metáfora do corpo para apropriação de um potencial sinestésico a fim de construir uma estratégia narrativa. Não só porque o etnógrafo percebe o universo pesquisado por e através do corpo que habita (p.7), mas porque em muitos sentidos “as conexões são parciais” (p.97) em todo e qualquer trabalho de campo etnográfico.

A pergunta de pesquisa diante dos dois filmes era o que significavam as imagens dessas cidades e vilarejos do interior do nordeste e seus moradores? No primeiro destaca-se a transformação da paisagem rural em função do “ouro azul de Toritama”. Um “ouro” que pauta cotidiano de mulheres e homens da cidade em todas as atividades de uma vida precária. No segundo, o objetivo é uma boa conversa sobre a vida no Sítio Araças conduzida por Eduardo Coutinho e Rosa, moradora local e coautora da narrativa

⁴ Refiro-me à edição de uma aula de Jose Roberto Novaes, em 2019, para o INARRA que produziu inúmeros filmes em diferentes cidades e contextos do nordeste e também fui colega de sala de Wecisley Ribeiro do Espírito Santo, em 2009, na disciplina de Teoria da Identidade oferecida pela Adriana Vianna no Museu Nacional/UFRJ.

filmica. Mas haviam muitos detalhes a ser compreendidos a respeito desses dois universos a partir de cada um dos filmes.

Para isso, na primeira pesquisa recordei alguns outros filmes e os trabalhos etnográficos de José Sergio Leite Lopes, Maria Rosilene Barbosa Alvim e Wecisley Ribeiro do Espírito Santo sobre as feiras e a produção têxtil da região que já conhecia. Revi, então, artigos e teses deles e de outros pesquisadores, bem como o documentário “O que eu conto do sertão é isso”, de Roberto Novaes, de 1978, e o filme etnográfico “Tecido Memória”, de José Sérgio Leite Lopes, Celso Brandão e Rosilene Alvim, de 2008. Além de conhecer o documentário “Sulanca”, de Katia Mesel, de 1986, que foi citado na tese de Espírito Santo (2013:148).

Essa convergência de dados etnográficos e filmicos para realização de uma pesquisa sobre a indústria têxtil no interior do nordeste a partir do filme “Estou me guardando para quanto o carnaval chegar”, de Marcelo Gomes, se inspirou fortemente no vultoso projeto da escola boasiana no entre guerras e no artigo, intitulado Antropólogos vão ao cinema – observações sobre a constituição do filme como campo, de Rose Hikiji (1998).

Hikiji apresenta no artigo um levantamento bibliográfico guiado pela especificidade do olhar antropológico sobre o cinema para sua pesquisa sobre a imagem da violência em filmes de ficção. Guiada, principalmente, pelas reflexões do projeto do pós guerra de estudos da cultura a distância e de Massimo Canevacci, Hikiji (1998/2012) parece defender uma analogia entre os filmes ficcionais e os mitos e ritos para pensar uma proximidade entre antropologia e filmes. A violência seria então atualizada a cada novo filme que a reconta em imagens, assim como os mitos. As obras analisadas por ela, abordam a violência para falar das relações sociais contemporâneas e das nossas interações com os outros.

O projeto da antropologia americana que resultou no livro *The Study of Culture at a Distance* (Mead e Métraux, 1953/2000) foi realizado entre 1947 e 1953. Envolveu cerca de 120 pessoas, provenientes de 14 disciplinas e 16 nacionalidades. O objetivo era realizar análises sobre padrões culturais a partir de literatura, filmes e telenovelas somados a depoimentos de migrantes dos países de interesse, pois as tensões pós Segunda Guerra Mundial colocavam os pesquisadores americanos em risco.

No texto introdutório dos artigos sobre as análises de filmes, de Martha Wolfenstein (2000), não há uma apresentação de um método sobre como fazer uma

análise antropológica de um filme. Não se menciona genealogias, informantes, nativos, entre outras categorias de análise recorrentes na antropologia da primeira metade do século XX. Ela apresenta como sugestão uma análise temática a partir do eixo psicológico de estudo dos padrões culturais, relevante para análise do caráter nacional. Toma como referência a própria antropologia americana com Franz Boas e Ruth Benedict, bem como a filosofia com Oswald Spengler e a psicologia com Otto Rank e outros estudos da escola freudiana. Essa última ganha relevância ao longo da análise dos filmes, discutindo uma relação entre o mito do Édipo e a construção dos personagens heroicos ou anti-heroicos como chaves de compreensão de determinada cultura.

Vale destacar que no período pandêmico vivemos algo semelhante ao pós-guerra, pela necessidade de isolamento e impossibilidade de viver as interações com “pessoas de carne e osso”. Essa revisão bem como a de uma nova literatura ocorreu, então, em função da duração das imagens visuais e textuais no mundo contemporâneo em ambientes virtuais acessíveis a um público amplo. Esses durante a pandemia transformaram-se em um formato complementar & paralelo de várias atividades *off-line* que mudou as formas de se fazer pesquisa.

Destaco também que a exploração de todos os detalhes é uma tentativa de elucidar que o processo imaginativo não está apenas em uma esfera sensorial e imaginária. É permeado por atividades intensas e minuciosas de trabalho que permite aquela/e que pesquisa tornar-se sensível e atento ao universo pesquisado. Assim, para a reflexão sobre estar em um campo etnográfico filmico que segue nas próximas páginas, retomo notas e reavivo as memórias do que diante do campo de possibilidades apresentado pelas diferentes abordagens da antropologia, considero um caminho...

Nesse intento de pensar uma aproximação/imaginação de uma etnografia presencial para uma etnografia-filmica, as perguntas guias são: afinal, como etnógrafos visuais devem tratar a decupagem? Quais parâmetros antropológicos podemos pensar a partir dessa técnica? Como podemos situar interlocutores e vozes tão caras a antropologia contemporânea no processo de pesquisa?

A Decupagem como diário de campo etnográfico

Diante do desafio de estabelecer uma relação entre o diário/caderno de campo do etnógrafo e a decupagem de filmes com o intuito de alinhar possíveis correlações teremos de um lado a pesquisa de Jackson (1990) com 70 antropólogos sobre as notas de campo e, de outro, o livro guia de análise fílmica de Vanoye e Goliot-Lété (2009). Para esses, logo em suas primeiras páginas, há um alerta de que as análises que perseguem uma descrição exaustiva dos filmes estão fadadas ao fracasso. Faz-se necessário aprender a anotar como parte inicial de um processo de análise que difere do olhar do espectador comum.

Se a complexidade do objeto-filme de fato conduz à colocação com rigor do problema de sua descrição pela linguagem e do que a ela se integra, sua natureza de pluralidade de códigos proíbe pensar em qualquer reprodução verbal. É possível que os limites da descrição, da ‘anotação’ devam-se aos eixos de análise, às hipóteses de pesquisa colocadas no início (ou no decorrer) da análise. (...) Analisar um filme implica evidentemente que se veja e reveja o filme (...) (Vanoye e Goliot-Lété, 2009:10-11).

Ensinar e aprender o que é e como se faz um diário de campo ainda tem um certo grau de obscuridade no âmbito acadêmico. Carregar um caderno ou bloco e algo para anotar diante dos pesquisados é a única e melhor opção para uma observação-participante? Nem sempre. A dinâmica de anotações em campo não é herdeira primordial dos manuais da disciplina e nem demonstração de cientificismo. Um *tablet*, um celular, um pequeno bloco para notas rápidas e até mesmo uma memória atenta podem ser mais eficazes para uma maior presença e apreensão do que se quer conhecer.

Mesmo com a leitura de textos e reflexões sobre o artefato e tenhamos acesso a diários famosos, o mais comum e, até desejável, é que o etnógrafo reconheça em campo qual será a melhor estratégia e elabore ele próprio o que pode se realizar como um diário de campo. É preciso estabelecer um método empírico de eleger técnicas e materiais que são compatíveis com o campo de pesquisa e o poder aquisitivo do pesquisador que é relativo a cada contexto de pesquisa.

Se em um campo presencial as interações entre pesquisador e pesquisados molda o formato de anotações de dados para análise do objeto de pesquisa, o filme como campo etnográfico requer outro tipo de adaptação. Diante do filme não se é um mero espectador comendo guloseimas e não há um melhor horário para visionamento ou estar em campo como podemos supor que faziam aqueles que elaboravam sessões noturnas para filmes etnográficos nas programações de congressos e seminários. O filme

apresenta resultados de pesquisa da mesma forma que uma exposição oral de um *paper* ou debate em uma mesa. Pensando nisso, o curso mencionado acima que discutiu artigos e filmes correlatos, foi oferecido em um semestre todas as segundas-feiras de manhã com a proposta de desconstruir um suposto tempo adequado para visionamentos de filmes em cursos de antropologia visual.

Qualquer que seja a natureza do material, a diferença é que em um campo presencial aqueles que anotam não podem apertar nenhum botão para ir um pouco mais devagar ou parar para tomar notas e também não se distingue imagens, de falas ou textos escritos como se faz em uma decupagem filmica para posterior análise. O ideal é que essa não se apresente em um texto corrido como supõe-se que seja a descrição típica ideal para etnógrafos. Realizadores de filmes etnográficos, desenhistas e fotógrafos etnógrafos já deram provas do contrário.

Com isso a decupagem surge como uma outra forma de anotar: dividida em três colunas ou mais registramos o tempo, a imagem e o texto de forma sincrônica, isto é, em uma mesma linha. Essa representa o tempo do acontecimento, ou seja, a imagem e o áudio do filme. Então temos: na primeira coluna, os minutos e segundos dada pela plataforma, aplicativo ou programa que roda o filme, na segunda a descrição sobre a imagem, na terceira o áudio que pode ser uma fala do narrador ou de algum personagem do filme, mas também um som ou ruído e, se aparecer, textos escritos melhor ter uma quarta coluna.

Particularmente, gosto de uma última coluna para anotações mais técnicas da pesquisa no momento de análise que não necessariamente é algo muito posterior. Algo semelhante ao que é sugerido por Aina Azevedo (2016) em relação a página em branco sobre suas anotações e desenhos de campo. A página em branco é dedicada à retomar e refazer anotações, tecer comentários sobre desenhos, notas e acrescentar outras informações.

Uma coluna também pode ser dedicada aos insights e esses nem sempre acontecem no momento em que se está em campo de fato, ou seja, revendo o filme. Podem surgir nas diferentes atividades da vida ordinária que serve de “grão para o nosso moinho analítico” (Geertz, 2001). Desde o papo em uma mesa de bar com amigos, uma festa ou atividades de rotina, estar em campo, como bem formulou Miriam Goldenberg (2004), é uma espécie de apaixonamento que se vivência para além do momento de trabalho e mobiliza os nossos afetos nas diferentes etapas da pesquisa. Nessa vivência

extra campo, surgem comentários vindos das redes de relacionamento e ideias relevantes do próprio pesquisador em momentos de descompressão que contribuem muito para as reelaborações e outras perspectivas sobre campo.

Goldenberg (2004) compara as fases da pesquisa de campo com as de um relacionamento amoroso: a paquera seria a fase exploratória; o namoro é a elaboração de um projeto; o casamento é a dedicação a pesquisa; que requer fidelidade entre altos e baixos e, por último, viria a separação que é a escrita do relatório. Considero relevante acrescentar o noivado que é a preparação para o casamento ou a escolha do campo-fílmico como um momento decisivo de entrar ou não em campo, casar ou não, porque há sempre uma liminaridade desafiadora. Algo similar ao que é vivenciado pelos noivos ao ter que lidar com a contabilidade das famílias, a enormidade de possibilidades de buffets, músicas e roupas, além da escolha de um lugar para uma vida em comum.

O filme é um trabalho de campo que requer tempo como um relacionamento, mas um tempo que apenas parece diferente do sugerido pelos textos de etnografia presencial de alguns meses e até anos, de se intercalar permanências do “estar lá” anotando e vivendo entre eles com o “estar aqui”. Um filme de longa metragem de até 180 minutos se descreve ou se decupa em até três dias à moda antiga de anotação à mão ou digitando. Atualmente, temos a possibilidade de transcrição de áudio para textos por aplicativos para uma primeira versão de anotações que vai precisar de correções futuras nos momentos de rever o filme.

No entanto, essa tecnologia ou qualquer outra que surja como inteligência artificial circunscreve apenas uma camada do ofício etnográfico-fílmico. O que nos é apresentado em um filme tem camadas de montagem, roteiro e edição complexas e plenas de significados que são condensados em uma tela bidimensional. Interpretar “as piscadelas das piscadelas” dessa complexidade assim como “na vida real” requer tempo, foco e atenção com idas e vindas durante meses e até anos. Então, como poderíamos pensar em uma observação-participante?

Ainda não tratarei disso, mas retomo o filme de Marcelo Gomes sobre a cidade de Toritama que comecei a ver em janeiro 2020. Via com alguma constância. Ora tomando notas, ora apenas para entender quais outros elementos eu precisaria buscar em repositórios de periódicos e outros filmes para compreender aquele universo. Entre idas e vindas, alguns dados fundamentais para entender o fenômeno do trabalho precário na cidade de Toritama só foram acessados quatro ou cinco meses depois e trabalhei com o

filme até abril de 2023 para um segundo artigo. Como não posso deixar de considerar esse como um terceiro, então seria maio de 2024.

O mesmo processo de idas e vindas para compreender a vida no agreste pernambucano ocorreu com o filme de Eduardo Coutinho. Tive acesso ao filme, por um convite da primeira autora que já tinha um interesse iniciado⁵. A publicação dos artigos do primeiro filme, da estadia de duas temporadas na região e de uma abordagem comum da antropologia visual motivaram a parceria. Entrei em campo no filme em 05 de janeiro de 2023 e nele fiquei durante seis meses. Apesar de ser um filme de 2005, foi o meu primeiro contato com o universo apresentado por Coutinho.

Nele interessava a nós pesquisadoras bem como ao diretor do filme histórias de vida, os relacionamentos afetivos e o casamento; o trabalho e os filhos, a velhice e a memória, e a relação com a morte. Ao longo do filme e nos extras, intitulado “A volta”, vários aspectos da antropologia visual são relevantes (Peixoto e Almeida, 2023). Dois deles são que em vários encontros com seus entrevistados, Coutinho é confrontado com as perguntas que ele mesmo propõe em uma espécie de antropologia reversa, que algumas vezes o silencia.

Depois nas filmagens do retorno com o filme, ele e a equipe registram o desafio de retirar os moradores de Araçás de suas casas, com o objetivo de reuni-los para ver o filme e obter filmagens dos comentários. Um retorno que pode ser pensado como uma adaptação do método de foto ou filme-elicitção, que envolve o uso das imagens “para evocar comentários, memória e discussão no decorrer de uma entrevista” (Banks, 2009: 89).

Ao tomar a decisão de “estar lá” de novo no campo-fílmico para escrever esse texto veio a necessidade de repensar métodos e processos de pesquisa, revendo os filmes, ou seja, os pesquisados. Um movimento bastante similar em um retorno ao campo presencial, com a pequena diferença de que o único aspecto permanente é o registrado nos filmes que não sofre com novas dinâmicas sociais e reedições. Já etnógrafo-fílmico pode retornar ao campo e retomar notas sob uma nova dinâmica de relações interpessoais, assim como retomei e acrescentei comentários nas decupagens que fiz anteriormente, mas as semelhanças não terminam aqui...

⁵ Agradeço à Clarice Peixoto, o convite, a generosidade e a parceria durante todo processo de escrita e publicação do artigo anterior e de muitas outras. Esse texto é inspirado em seu longo trabalho de revelar e discutir as inúmeras potencialidades da antropologia visual.

De informante-chave à informação privilegiada

Nessa revisão, orientada pelo objetivo de aproximar os parâmetros da etnografia de “carne e osso” para etnografia na tela uma nova camada de análise surge. Lembro que quase quatro meses depois de estar em Toritama-filme pela primeira vez, percebi a ausência de atribuição de nomes das pessoas entrevistadas nos primeiros trinta minutos do filme em função de uma análise de distinção dos personagens. Nela descobri que Seu João e Dona Adalgisa, que ainda permaneciam em um mundo rural da Toritama que Marcelo Gomes conheceu há quarenta anos atrás, são os únicos nomeados ao lado de Léo que é o personagem guia do roteiro. Um homem jovem que executa diferentes tipos de trabalho na cidade, incluindo alguns relacionados ao jeans.

Ao refletir sobre o papel de Leo no filme para análise comparativa aqui empreendida, vale discutir se a performance dele pode ser pensada como uma espécie de “Doc” do etnógrafo que mergulha no universo de Toritama-filme. Seria ele um tipo de interlocutor privilegiado ou informante-chave que realiza o papel de mediação entre duas culturas, a do pesquisador e a dos pesquisados? Descobrimos com Foote Whyte (2005) que “Doc” desempenha o papel de orientador e protetor do pesquisador, dando dicas de onde ir, quem são as pessoas interessantes para pesquisa e alerta dos possíveis contratempos próprios dos trabalhos de campo. Um ícone do assistente de pesquisa não previamente vislumbrado pela imaginação antropológica.

A primeira imagem que surge de Leo é dele cochilando em cima de uma pilha de jeans. Ao acordar surpreso, garante que trabalha duro. Ao longo do filme, Leo aparece em diferentes atividades do jeans e na construção civil. Próximo do desfecho do filme, Marcelo Gomes narra que negociou as filmagens do carnaval com a família de Leo. Para ele e a equipe poderem ficar em uma pacata Toritama, Leo e sua família filmaram o carnaval na praia que é para onde todos os trabalhadores do jeans da cidade vão. Diante dessa montagem a respeito de Leo, pode-se avaliar que ele não demonstra ter as competências de um “Doc”...

No “desenvolvimento da cena como se fosse em relevo conduzindo a atenção do espectador primeiro para este elemento, depois para aquele outro, em separado. A lente da câmera substitui o olho do observador (...)” (Pudovkin, 1991: 59-60), e a montagem nos apresenta, então, outras mediações. O “Doc” do pesquisador que entra no universo fílmico de “Estou me guardando para quando o carnaval chegar” não se caracteriza por

um personagem-pessoa e nem mesmo apenas pela montagem. Poderíamos dizer que é aquele que nos conduz, mostra e explica as imagens que estamos vendo: o narrador e diretor Marcelo Gomes. Ela, a narração em *off*, explica tanto as sequências de imagem que se passaram, como por exemplo, a dos grandes totens no início do filme quanto as que serão apresentadas na próxima sequência, como a de Seu João e Dona Adalgisa.

No entanto, a narração de Marcelo Gomes é guiada pelo desejo do realizador de encontrar a Toritama rural de 40 anos atrás. Para responder a pergunta de pesquisa interessada no trabalho do jeans em um sentido antropológico, isto é, apreendendo o valor e o significado que o próprio grupo tem do ofício, a etnógrafa-filmica que decupou ou tomou notas orientadas pela pergunta de pesquisa pode se guiar, principalmente, pelas diferentes vozes das mulheres. Elas nos dizem de diferentes formas que o trabalho não é ruim, que depende da dedicação delas, que é possível ter uma rotina diária com uma suposta liberdade, mas que também é preciso dedicação e esforço em jornadas extensas para que se atinja o valor necessário.

Essa vozes que para o pesquisador das ciências sociais aparecem como uma autoexploração, para os antropólogos brasileiros que estiveram em campo na região não significa exatamente isso. Eles afirmam que o trabalho é experimentado como algo positivo pelos trabalhadores têxteis. O que pode ser percebido como parte de uma estratégia da economia familiar (Espírito Santo, 2013; Alvim, 2001) que não é recente em Toritama e nas cidades que compõem o Polo Têxtil⁶. A inserção no ambiente doméstico da produção de restos de tecidos das fábricas em Santa Cruz do Capibaribe, Caruaru e de jeans em Toritama foram a solução encontrada para inicialmente sobreviver ao longos períodos de seca. Com o tempo, essas produções passaram a fundamentar a vida dessas cidades, consideradas “cidade-empresas” (Leite Lopes; Alvim, 2009).

O informante-chave do etnógrafo-filmico de “Estou me guardando para quando o carnaval chegar” são as vozes invisibilizadas das mulheres. Como mostrei em texto anterior (Almeida, 2023), assim como no filme, diferentes áreas do setor têxtil invisibilizam os trabalhos das mulheres, principalmente, quando executados em ambiente doméstico, nos bastidores da vida social.

⁶ Os nomes “Polo da Moda de Pernambuco” ou “Polo de Confeções do Agreste Pernambucano” substituiu “Feiras da Sulanca” realizadas em Santa Cruz do Capibaribe, Toritama e Caruaru como resultado de ações por parte do empresariado local para se dissociar da “sulanca” que remete à baixa qualidade. Procurava-se, com isso, passar uma imagem de modernidade (Andrade, 2020: 53).

Já no filme de Eduardo Coutinho temos uma primeira impressão de construção de informante-chave pela narração em off do diretor que informa que sua busca começa sem pesquisa prévia que apenas deseja achar uma comunidade rural que aceite a ele e à sua equipe. Caso isso não aconteça, o filme será um relato de uma busca por personagens.

No hotel aonde ficaram, a produtora Raquel Freire Zangrandi foi em busca de um agente da pastoral da criança que pela natureza do seu trabalho conhece diferentes povoados e sítios e tem contato direto com a população local. Foi, então, que conheceram Rosilene Batista de Sousa, a Rosa, que morava no sítio Araçás, a seis quilômetros da cidade que estavam. Ao rodar diferentes povoados, em companhia de Rosa, em menos de dez minutos de filme, Coutinho define e nos narra em voz *off*:

Dois dias de filmagens, em Riachão dos bodes e comunidades semelhantes, nos convenceram a interromper a busca por outros lugares. Na verdade a gente sentiu que a relação de Rosa com outros moradores não ia muito além das questões de trabalho, não criava muita intimidade...Dai, decidimos nos concentrar em Araçás. A comunidade onde a família de Rosa vive há mais de um século (Coutinho, 2005).

A escolha do diretor pelo relato íntimo de personagens com mais de 70 anos de idade sobre suas histórias de vida no agreste tinha afinidade com o desejo das pesquisadoras de antropologia da família, em particular, aos meus interesses sobre imagens do interior do nordeste e da primeira autora dedicada aos estudos de velhice. Mas quem seria o nosso informante-chave, o “Doc”, de “O fim e o princípio”?

De um lado temos, Coutinho como diretor e exímio narrador que poderia nos convencer de ser o “Doc” de Araçás, “que retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros” (Benjamin, 1987: 201), mas de outro temos Rosa que conhece todos os pesquisados e antecipa para Coutinho e para nós pesquisadoras os ânimos daqueles que iremos interagir. É ela - a “Doc” - que diante das casas dos entrevistados dá os avisos necessários para que as filmagens aconteçam.

Entretanto, é no desenrolar das filmagens que temos acesso a uma camada constitutiva das relações interpessoais da vida ordinária. É um jeito de benzer uma neta, um trabalho de costura com as mãos, um sorriso de ironia, um olhar de desconfiança que apreendidos pela direção de fotografia de Jacques Cheuiche e do assistente de câmera Ivanildo Jorge da Silva dão um outro significado as histórias relatadas. Uma fotografia que vai além do ofício de “Doc” de mediação entre duas culturas. Ao nos desproteger dos imponderáveis da vida, quase nos destitui do trabalho de

etnógrafas-fílmicas por se situar entre e nos possibilitar ser quase mais uma com eles. Está dada a chave para refletirmos sobre uma observação-participante...

Imaginando uma “Observação-participante”

O termo que se estabelece como um objetivo para qualquer antropólogo que escolhe um campo presencial teve seus principais parâmetros apresentados no clássico texto de Malinowski e desenvolvidos pouco a pouco ao longo do século XX a cada nova etnografia. Migrar da observação para participar requer paciência, constância, disciplina e desenvolvimento de habilidades que são próprias do universo pesquisado. Malinowski indica que “Ao etnógrafo, que aprende a língua nativa e pode usá-la como instrumento de sua investigação, é possível dar um passo adiante nessa linha de ação.” (Malinowski, 1976:37).

Ao longo do século XX, inúmeras anedotas de etnografias mostraram que mais do que falar a língua, é também fundamental aprender as diversas linguagens manifestadas em um campo. Para entender além do como determinado grupo fala ou escreve, é necessário adaptar e transformar os sentidos de um corpo acadêmico. Correr da polícia (Geertz, 1989), lutar box (Wacquant, 2002) ou apreender a pescar, caçar e plantar como muitos fizeram traz um resultado positivo da migração da observação para participação. Nela, a metáfora de subir ao rinque de uma outra cultura é ilustrativa do desafio!

Tal migração implica em um processo que leva tempo. Quase sempre o pesquisador precisa de uma fase exploratória para entender aonde, como negociar a sua entrada e se esse será mesmo o seu campo. No caso da etnografia-fílmica, vale lembrar que inúmeras são as vezes que desistimos ou precisamos fracionar o visionamento de filmes discutidos e indicados por amigos, pela crítica, por alunos e nas redes sociais. Retomo, Hikiji (2012:174):

Confesso ter saído de Violência Gratuita nocauteada. Durante a sessão me perguntei diversas vezes o que estava fazendo no cinema. Mas a ideia é essa: atingir o espectador pela agressão. Combater sua apatia proporcionada pelo excesso de imagens, por sua velocidade, com violência.

Imagine transformá-lo em um campo-fílmico? A escolha do campo-fílmico se resolve com uma resposta satisfatória a pergunta: vou conseguir assistir inúmeras vezes esse mesmo filme? É a mesma que sugerida por Goldenberg (2004) sobre uma relação

duradoura que vai atravessar diferentes setores da vida do etnógrafo-fílmico. A questão óbvia implica diretamente no trabalho de se colocar em contato com o campo-fílmico o quanto for preciso para produção de conhecimento antropológico, ou seja, é um casamento.

Uma pergunta similar a esta se apresenta nas etnografias por uma auto-análise ou pela elaboração do posicionamento do pesquisador no campo. Como essa fase exploratória de visualização do filme quase sempre opera em um local de lazer-divertimento-interesse ou aversão e temos os botões em mãos para ter controle do desenrolar das imagens, é comum pressupor um domínio da situação.

No entanto, na medida em que vê e revê o filme, o etnógrafo-fílmico vai entendendo o seu papel de desconhecedor daquele universo. Com certa inocência, vai pouco a pouco participando das definições de papéis dos personagens, restituindo o papel do informante-chave, da trilha sonora ou sua ausência, dos posicionamentos de câmera, das escolhas de montagem, da formação do roteiro, entre outros elementos, que requerem um aprendizado da construção de uma linguagem visual fílmica. Contudo, não basta o conhecimento técnico de planos americanos, *close*, *plongées*, etc., mas fundamentalmente das correlações de “teias de significados” dentro do filme com os parâmetros da disciplina, como também em relação com o contexto cultural de produção, ou seja, o “extraquadro”.

Portanto, para viver uma observação-participante-fílmica precisamos mobilizar os usos dos sentidos tanto quanto em um campo da vida ordinária. Muitos textos da literatura antropológica brasileira contemplam o tema, mas voltemos ao já citados, de autoria de Hélio Silva (2009) e Roberto Cardoso de Oliveira (2000) por destacarem os principais sentidos ver e ouvir somados ao andar. Não que o olfato, o tato e, em alguns campos, o paladar não sejam demandados e, intrigantemente, pouco explorados. Ao não darmos a devida relevância para o compartilhamento de comidas e bebidas em campo, relegamos esse ato que mobiliza diferentes pessoas em contextos urbanos pelo menos três vezes ao dia para os bastidores da vida social. Isso sem contar os momentos de diversão, lazer, violência e assédio moral e sexual mediado por bebida alcoólica. Mas voltemos ao ver e ouvir somados ao andar...

Diante do desejo por estar em qualquer campo para conhecer um fenômeno sócio antropológico de um grupo é determinante nos movimentarmos na direção dele. Seja na conversa com amigos e entre os pares, seja através de leituras da disciplina.

Pesquisa em outras áreas, visionamentos de filmes e séries, buscas em sites, redes sociais e notícias pelo mundo a fora são atitudes decisivas de uma exploração inicial do interesse de pesquisa. Esse momento pouco comentado nas reflexões dos livros-textos, pode semear “grãos” para “o moinho analítico” do pesquisador e se situa antes mesmo da fase exploratória mencionada acima que se dá a partir de uma pré definição de campo.

É o momento de sair do desejo imaginário, conhecer e ter contato com o que foi produzido e falado sobre o universo que se quer pesquisar para só então definir o campo. Ao defini-lo, o andar se processa não apenas com o movimento do corpo, tampouco com os pés. Se realiza sobretudo “como metáfora da vida. Andar como marca fundamental do humano” (Silva, 2009:175).

O andar é composto também pelo ver e ouvir que “complementam-se e servem para o pesquisador como duas muletas” que permitem caminhar “ainda que tropeçamente, na estrada do conhecimento” (Cardoso de Oliveira, 2000: 21). A metáfora negativa nos serve de alerta, não só para eliminar possíveis ruídos, mas para questionar informações superficiais e compreensões de outras disciplinas.

Diante dos filmes contemplados aqui, há uma série de atribuições dadas ao protagonismo do filme como poderíamos atribuir aos personagens de Leo e Rosa e confundi-los com a figura de informante-chave ao lado das narrações de Marcelo Gomes e Eduardo Coutinho. Afinal, são esses que se destacam e estes que nos permitem andar no campo-filme, mas o desejável para o etnógrafo-fílmico não é qualquer uso dos sentidos que podem “nos sujeitar a muitas quedas”. Há um treino do ver e do ouvir como especialidades antropológicas para uma análise.

O Leo, no filme de Marcelo Gomes, ao contar sobre a produção de jeans como um bom trabalho em contraste com a dureza de decepar diferentes tipos de árvores e da construção civil; filosofar sobre a bebida e a fala/fofoca como pecados que o afasta da religião, fazer malabarismo com objetos e dar cambalhotas, mais se assemelha a um palhaço ou bufão que distrai pesquisador dos valores e significados dados ao trabalho têxtil no jeans pelos trabalhadores de Toritama. Definitivamente, não são as imagem e as falas de Leo, mas os relatos de mulheres que importam para pesquisa.

Por outro lado, não há dúvidas de que Rosa e os produtores de fotografia do filme de Eduardo Coutinho nos direcionam para as diferentes nuances das histórias de vida relatadas pelas velhas e velhos de Araçás. Relembrando esses aspectos, ver e ouvir

um filme para pesquisa diferencia o etnógrafo-filmico de um espectador comum. Esse apenas se entretém, já o etnógrafo na medida em que mantém uma constância do ato de rever o filme, vai apreendendo que o ofício se dá da mesma forma. É preciso fazer incursões periódicas ao local do campo-filmico, demorando-se.

A revisão viabiliza não apenas um andar, ver e ouvir de uma observação-participante-filmica, mas de se sentir íntimo do campo e não ter a necessidade de fazer algo similar às entrevistas fechadas para desvelamento das questões de pesquisa. Como “Doc” explicou a Foote-Whyte:

Vá devagar, Bill, com essa coisa de ‘quem’, ‘o quê’, ‘por quê’, ‘quando’, ‘onde’. Você pergunta essas coisas e as pessoas se fecharão em popas. Se te aceitam, basta que você fique por perto, e saberá as respostas a longo prazo, sem nem mesmo ter que fazer as perguntas. (2005: 303-304).

A perseguição da compreensão do “ponto de vista nativo”, a sua relação com o fenômeno que é o controverso objeto de pesquisa do etnógrafo-filmico, não é fornecida apenas por observações muito menos por explicações de determinado informante-chave ou representante do tema. Essas são válidas como orientações e alertas para o pesquisador, mas não devem bater o martelo do “modelo nativo”. Esse surge a partir de uma complementaridade de autoria e de intersubjetividade de pesquisador e pesquisados, entre o ver/observar e o ouvir ao longo da estadia em campo, do rever e ouvir de novo e de novo o filme. Aos poucos, entre falas, expressões e pequenos gestos da vida ordinária ou filmica, vai constituindo o ponto de vista comum a diferentes “nativos” percebido aqui e ali como formas de pensar e viver o mundo que habitamos.

Considerações iniciais...

“Imagine-se o leitor sozinho, rodeado apenas de seu equipamento, numa” sala escura no centro de uma cidade qualquer, vendo o que o trouxe desaparecer de vista. Tendo encontrado algum lugar para sentar ao lado de qualquer outra pessoa “você nada tem para fazer a não ser iniciar imediatamente seu trabalho” de mergulhar nas imagens a sua frente. “Suponhamos além disso, que você seja apenas um principiante, sem nenhuma experiência, sem roteiro e sem ninguém que o possa auxiliar – pois” os demais estão “temporariamente ausente(s) ou, então, não se dispõe(m) a perder tempo com você.”

Reelaboro o texto clássico de entrada no campo como um convite para que antropólogos e antropólogas retomem o cinema como campo, bem como objeto de interesse da disciplina. As mudanças no setor foram inúmeras com fechamentos de salas em diferentes cidades do mundo, transformação nos grandes estúdios, escândalos de corrupção, misoginia, violência, etc. Um campo que para grande parte dos consumidores de plataformas de streaming migrou para dentro das salas, quartos e meios de locomoções urbanas com celulares e *tablets* em mãos e os olhos fixados na telinha. Uma facilidade de acesso que, apesar das crises e transformações, manteve o setor de audiovisual produzindo um volume enorme de filmes e séries que ora documentam a realidade ora criam realidades outras para diferentes fins.

O texto acima pretende somar às possibilidades de etnografia na tela que foi discutida a partir de diferentes abordagens que serviram de recursos a antropólogos visuais ou não durante o período pandêmico (Rial, Eckert e Landa, 2023). Para isso, apresentou alguns aspectos de uma adaptação possível de se fazer não só antropologia no cinema, resgatando um tema para um olhar antropológico sobre o filme, mas propor uma etnografia no espaço de um filme tentando seguir os parâmetros clássicos e contemporâneos da disciplina. O longo tempo dedicado ao campo, a produção de um diário, a observação-participante, a autoanálise do pesquisador, o interlocutor-privilegiado, a constituição de um ponto de vista nativo e a pluralidade de vozes foram os tópicos tratados a partir de uma bibliografia base para antropólogos iniciantes ou amantes da disciplina.

Sem querer tratá-los de forma extensa, esgotá-los e tampouco mergulhar nas discussões da antropologia contemporânea, a etnografia-filmica de um campo-fílmico teve como fio condutor e principal argumento a parcialidade das conexões que os diferentes trabalhos de campo etnográfico nos permite (Strahern, 2004). Estar em campo é um exercício, um esforço e um desafio de presença e conexão que tem apenas no horizonte a sonhada totalidade de tornar-se outro. A parcialidade, aqui, não se impõe como um limite, nos seduz e conduz a novas possibilidades...

Referências:

ALMEIDA, Aline Gama de. The textile sector inside out. The International Journal of Arts Theory and History, v. 18, p. 27-37, 2023.

_____. Por um fio: o trabalho precário do setor têxtil em imagens. *Revista de Ciências Sociais – Política & Trabalho*, [S. l.], n. 56, 2022.

_____. Imagens Ressonantes: um estudo sobre fotografias. In: 34º Encontro Anual da Anpocs, 2010, Caxambu. *Anais do 34º Encontro Anual da Anpocs*, 2010.

ALVIM, Maria Rosilene Barbosa. Família e trabalho infantil. *Interseções – Revista de Estudos Interdisciplinares*, Rio de Janeiro, n. 2, p.213-231, 2001.

ANDRADE, Berlano Bênis França de. A máquina e a enxada: economia moral e acumulação flexível no território das confecções em Pernambuco, Brasil. *Illuminuras*, Porto Alegre, v. 21, n. 52, p.50-75, 2020.

AZEVEDO, Aina G. Diário de campo e diário gráfico: contribuições do desenho à antropologia. *Áltera–Revista de Antropologia*, v. 2, n. 2, p. 101–119, 2016.

BANKS, Marcus. Dados visuais para pesquisa qualitativa. Porto Alegre: Artmed, 2009.

BENJAMIN, Walter. 1987. O Narrador. In: _____. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. O trabalho do antropólogo: o olhar, ouvir e escrever. In: _____. *O trabalho do antropólogo*. São Paulo: UNESP, 2000.

DE MESQUITA FACCINI, Gabriel. Teto, Anarquia e Sexo: Representações da masculinidade em A Febre do Rato. *Illuminuras*, Porto Alegre, v. 23, n. 62, 2022.

ESPEIRITO SANTO, Wecisley Ribeiro do. Sulanqueira (o)s: o trabalho com vestuário e outros ofícios no agreste pernambucano. 2013. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

FOOTE WHYTE, William. Sociedade da esquina: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

_____. Nova luz sobre a antropologia. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. 2001

_____. Obras e Vidas: o antropólogo como autor. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2018.

GOLDENBERG, Mirian. Bandido ou herói? Como a imprensa noticiou a morte de Carlos Marighela. *Cadernos de Antropologia e Imagem* 16(1), p. 17-33, 2003.

_____. A arte de pesquisar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

HÍKIJ, Rose Satiko Gitirana. Antropólogos vão ao cinema - observações sobre a constituição do filme como campo. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 7, n. 7, p.91-113, 1998.

_____. Imagem-violência: etnografia de um cinema provocador. São Paulo: Ed. Terceiro Nome, 2012.

INSTITUTO Brasileiro de Geografia e Estatística. Domicílios e Moradores com televisão, por situação do domicílio e acesso a serviço de televisão por assinatura no domicílio. Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua Anual. Brasília: IBGE, 2022. Disponível em: <https://sidra.ibge.gov.br/tabela/7287#resultado>

JACKSON, Jean E. "I am a fieldnote": Fieldnotes as a symbol of professional identity. In: Sanjek, Roger (Ed.), *Fieldnotes: the makings of anthropology*. Ithaca & London: Cornell University Press, p. 3-33, 1990.

LEITE LOPES, José Sérgio; ALVIM, Maria Rosilene Barbosa. Uma memória social operária forte diante de possibilidades difíceis de patrimonialização industrial. In: Granato, Marcus; Rangel, Marcio F. (org.). *Cultura Material e Patrimônio da Ciência e Tecnologia*. Rio de Janeiro: MAST, 2009. p.232-256,

MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico ocidental*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000.

MEAD, Margaret, MÉTRAUX, Rhoda. *The study of culture at a distance*. Chicago: The University Chicago Press, 2000/1953.

PEIXOTO, Clarice Ehlers; ALMEIDA, Aline Gama de Histórias, memórias e o encanto das imagens de 'O fim e o princípio', de Eduardo Coutinho. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 12, nº 1/2023, p. 45-59

PLAZA PINTO, Pedro. Enquadramento e relato: imagem e movimento no filme *Central do Brasil*. *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 15, n. 35, 2014.

RAUBER-BAIO, Halina; AHLERT, M. Da materialidade sufocante ao corpo informatizado: uma dança em espiral entre corporalidade e existência ciborgue a partir de uma análise antropológica do filme *Gattaca*. *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia*, São Paulo, Brasil, v. 2, n. 1, 2017.

RIAL, Carmen Silvia de Moraes; ECKERT, Cornelia; LANDA, Mariano Báez. Pesquisa e ensino em antropologia audiovisual na América Latina : experiências etnográficas nos tempos híbridos do presencial e do remoto. Brasília : ABA Publicações, 2023.

RIBEIRO, Paulo Jorge. Discutindo práticas representacionais com imagens. *Cadernos de Antropologia e Imagem* 23(1), p. 153-176, 2007.

SILVA, Hélio. A situação etnográfica: andar e ver. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 171-188, jul./dez. 2009.

STRATHERN, Marilyn. *Partial Connections*. Lanham: Altamira Press, 1991.

TOLEDO, Mariana. Com 137 plataformas de streaming, Brasil possui a maior oferta de conteúdo da América Latina. Tela Viva News. Link: <https://telaviva.com.br/04/08/2023/com-137-plataformas-de-streaming-brasil-possui-a-maior-oferta-de-conteudo-da-america-latina/>

TRAVANCAS, Isabel Siqueira. Por uma antropologia da comunicação - a construção de um campo e suas pesquisas. Ilha Revista de Antropologia, Florianópolis, v. 10, n. 2, p. 113–132, 2008.

VANOYE, Francis; Goliot-Lété, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. Campinas: Papirus, 2009.

WACQUANT, Loïc. Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 2002.

WOLFENSTEIN, Martha. Movie Analysis in the Study of Culture. IN: Mead, M. Métraux, R. The study of culture at a distance. Chicago: The University Chicago Press, 2000/1953.

Filmografia:

Central do Brasil. Direção: Walter Salles, 1998, 113min. Son. Color.

Cidade de Deus. Direção: Kátia Lund e Fernando Meirelles, 2002, 135min. Son. Color.

Estou me guardando para quando o carnaval chegar. Direção: Marcelo Gomes, 2019, 86 min. Son. Color.

Febre do Rato. Direção: Cláudio Assis, 2012, 110min. Son. P/B.

Gattaca – experiência genética. Direção: Andrew Niccol, 1997, 106min. Son. Color.

Marighella. Direção: Wagner Moura, 2021, 155min. Son. Color.

O fim e o princípio. Direção: Eduardo Coutinho, 2005, 110min. Son. Color.

O que eu conto do sertão é isso. Direção: Roberto Novaes, 1978, 36min. Son. P/B.

Sulanca. Direção: Katia Mesel, 1986, 40 min. Son. Color.

Tecido Memória. Direção: José Sérgio Leite Lopes, Celso Brandão e Rosilene Alvim, 2008, 72 min. Son. Color.

Mestre Zorro: um documentário que enquadra o tempo da imagem e som nas rocas, Natal/RN

Mestre Zorro: a documentary that frames the time of image and sound in rocas, natal/rn

Maria Angela Pavan

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Natal, RN, Brasil

gelpavan@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-2097-0680>

Lisabete Coradini

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Natal, RN, Brasil

lisacoradini@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6604-1911>

Recebido em: 30 de junho de 2024

Aceito em: 30 de julho de 2024

Resumo

Este artigo pretende refletir o exercício de realização do documentário Mestre Zorro a partir de teorias da história de vida, história oral, pesquisa-ação e etnografia. Para realizar este estudo, buscamos nossa imersão na realização de documentários no espaço da cidade de Natal/RN. Mestre Zorro é uma produção audiovisual realizada no projeto de extensão “narrativas, memórias e itinerários” (PROEXT/UFRN – Universidade Federal do Rio Grande do Norte), cujo objetivo principal é refletir sobre as metodologias participativas nas produções audiovisuais e gerar novos paradigmas de pesquisa no âmbito da antropologia e da comunicação. Nessa reflexão, utilizamos os teóricos do documentário e antropologia visual.

Summary

This article aims to reflect upon the exercise of making the documentary Mestre Zorro from theories of life history, oral history, action-research, and ethnography. To carry out this study, we intended to immerse in the making process of documentaries in the city of Natal/RN. Mestre Zorro is an audiovisual production carried out in the extension project called “Narrativas, memórias e Itinerários” (Narratives, memories and itineraries) (PROEXT/UFRN – Universidade Federal do Rio Grande do Norte), whose main goal is to reflect on participating methodologies in audiovisual productions and create new research paradigms in the scope of anthropology and communication. In this work of reflection, we used the theorists of documentary and visual anthropology.

Introdução

O samba não é modismo que passa, ele sempre agrega e congrega.

É festa o ano inteiro.

Mestre Zorro

You make a film with heart rather than the brain.

Jean Rouch

O filme nos convida a aprender algo experiencialmente.

MacDougall

Este artigo pretende refletir o uso de acervos de imagens e sons na realização do documentário “Mestre Zorro”, assim como o CD que organiza os músicos das Rocas e suas composições autorais, lançado posteriormente. Lembramos que esta vivência em campo, no bairro das Rocas em Natal, Rio Grande do Norte, teve a duração de cinco anos consecutivos. O documentário “Mestre Zorro” foi realizado a partir do projeto “Narrativas, memórias e itinerários” (PROEXT/MEC/Universidade Federal do Rio Grande do Norte). Mas a ação no espaço se estende até o momento. O documentário “Mestre Zorro” foi um dos últimos realizados na busca de compreender novos métodos e novas linguagens para a construção do documentário na extensão do tempo.

O bairro das Rocas é um dos mais antigos de Natal, antigo lugar de pescadores e operários, localizado na zona leste da cidade, no Rio Grande do Norte. Esse bairro se desenvolveu em meados da década de 1920, como descreve Câmara Cascudo no jornal “A República”, em 30 de outubro de 1929: “a Ribeira ganhou profundidade indo esbarrar nas áreas das Rocas e para leste com o Areial” (Cascudo apud Pedroza, 2022: 29). Já na década de 1950 e 1960, com a construção de obras e equipamentos urbanos, ganhou “ares de modernidade” com as casas ou a reforma de fachadas seguindo o estilo modernista da época.

Atualmente, o bairro acolhe diferentes manifestações culturais, como carnaval, tribos indígenas, futebol, a velha guarda do samba, grupos de danças, terreiros e igrejas. Tem pontos de encontros como o Bar do Jonas, Racing Sport Club, a feira, o mercado, as escolas de samba “Balanço do Morro”, “Malandros do Samba” e “Em Cima da

Hora”. Lugares de memórias e de sociabilidades, frequentados por moradores(as) que se conhecem e cultivam relações mediadas pelo afeto.

No itinerário de realização do documentário, buscamos uma forma de fazê-lo por meio da exploração e experiência. Sempre usamos a palavra “imersão” em sua realização. As duas epígrafes acima, de Rouch (2007) e Mac Dougall (2007), mostram de que maneira estamos construindo esta pesquisa: como quem conta histórias de um lugar, a partir de uma imersão no espaço e tempo. Como diz MacDougall, é por meio do aprendizado e da experiência em campo, e essa experiência nos afeta o coração, como diz Rouch¹.



Figuras 1, 2 e 3 – À esquerda, vista das Rocas por Hart Preston para a revista Life, década de 1940. Ao centro, A Limpa, como era chamado o bairro das Rocas até 1877. Autoria e data desconhecida. À direita, vista parcial do bairros das Rocas. Autoria: Esdras Rebouças Nobre, provavelmente dos anos 2000, data desconhecida.

Visitamos o bairro em diferentes horários e traçamos um guia a partir desse movimento. Tudo isso antes mesmo de pensar na realização do documentário. Vimos

¹ Sobre as duas tradições, MacDougall se refere à anglo-saxônica em que os documentaristas vão para o campo com os cineastas e dizem o que gravar. A tradição francesa, iniciada por Rouch, está diretamente ligada à experiência em campo.

nesta procura os cenários e códigos visuais da ambiência. Quando iniciamos a pesquisa, conseguimos registros e acervos em dissertações, teses, livros e arquivos públicos. O material mais utilizado, na finalização, foram os arquivos guardados nos baús de memória dos moradores (as). Deixamos nossa indignação em relação aos arquivos da cidade de Natal/RN, pois tivemos muita dificuldade em acessar registros de memória e informações sobre o bairro. Na temporalidade da pesquisa sobre o bairro e o samba, percorremos os seguintes arquivos: Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte, Arquivo Público da Prefeitura de Natal, Capitania das Artes e Jornal “A República”.

O primeiro encontro com Zorro foi em um local onde há uma concentração maior de sambistas semanalmente. É o bar do Zé Reeira, localizado na Avenida Rio Branco, no centro da cidade. Encontramos o mestre entre os instrumentos musicais como cavaquinho, violão e surdo; ele tocava seu pandeiro.

Neste mesmo dia, durante uma pausa dos sambistas, perguntamos se podíamos marcar um horário para que ele nos contasse um pouco da história do samba na cidade e de sua própria história relacionada com o samba e o bairro onde mora. Marcamos data, horário e local, e, para nossa surpresa, ele já tinha todo o itinerário de nossa produção. Sentou-se em um local e nos contou sua história, mas sempre incluindo, em sua narrativa, o coletivo e os construtores da memória do samba local.

Em outro momento, fomos a uma festa no bairro das Rocas, convidados por Zorro, que acontece todo ano em sua parte mais alta. Neste dia, estávamos com os equipamentos para iniciar a gravação. Eduardo Coutinho (1997) sempre reforça que, para realizar um documentário, nunca se deve deixar que a conversa aconteça antes. Se algo será contado, devemos ligar a câmera. O documentário dispensa ensaio para entrevista acontecer. Durante a gravação, contamos com a presença de seu filho Hugo Monarco. Seu primeiro nome é uma homenagem ao avô, e Monarco ao grande sambista carioca, presidente de honra da escola de samba “Portela”. Para o arquivo da pesquisa, foram duas horas de gravação.



Figura 3 – Equipe NAVIS no dia da gravação da entrevista com Mestre Zorro. Observamos Mestre Zorro ao centro. Fonte: Acervo NAVIS, 2013.

Na construção de sua memória, lembrou-se de seu pai e avô, e sentimos a emoção que se instalava no espaço testemunho. Não queríamos perder nada, deixamos o tempo e a memória serem conduzidos a partir das perguntas já estabelecidas pelo projeto. Só paramos quando ele nos pediu. Sabíamos da importância da vida de Zorro no bairro das Rocas e de sua dedicação ao samba. A escolha de buscar seu testemunho se baseou nas reflexões de Paul Henley (2017). Vimos que, em nossa pesquisa, procurávamos não direcionar as perguntas. Deixamos o espaço aberto para que a performance da narrativa acontecesse.

No enquadramento das suas perguntas, o entrevistador do documentário deve ter como objetivo incentivar o assunto para produzir uma narrativa, em vez de uma simples afirmação de fatos. Por exemplo, em vez de perguntar: "quando você nasceu?", já que isso provavelmente resultaria em não mais do que uma única data, o entrevistador deve procurar obter a resposta com uma indução para contar a história, como: "Conte-me sobre o início de sua vida". Provavelmente em sua resposta não haverá apenas a data de nascimento, mas será revelado muito mais, e se construirá ali um material muito melhor para o filme do que apenas a afirmação carente de uma data. (Henley, 2017: 13-26, tradução nossa)

No registro audiovisual, observamos a generosidade de Zorro quando atribui valor aos novos e velhos sambistas. Sente alegria em saber que seu lugar de origem tem sido lembrado pela história do samba na cidade. Mas não se esqueceu de ninguém, nenhuma escola de samba, nenhum nome que acolheu o ritmo musical do lugar e nos propôs, ainda, acompanhar todas as gravações junto das pessoas que foram lembradas. Neste percurso, Zorro destacou a importância das mulheres na construção do samba das

Rocas. Nosso caderno de campo ganhou muitas linhas do tempo, anotações, além de nomes, endereços e telefones.

Continuamos com a intenção de saber a história do lugar com a experiência antropológica de viver e estar no cotidiano do espaço do samba de Natal (o bairro das Rocas). Na sequência, sempre guiadas por Zorro, que aciona, por meio de fotos e lembranças, a memória das auxiliadoras: Dalva, Dorinha, Dona Renilda e Leda. Dessa forma, construímos o primeiro documentário: “As mulheres das Rocas são as vozes do samba”.

A partir desse encontro com Mestre Zorro, realizamos as seguintes produções audiovisuais: “Mestre Zorro” (2016), “As mulheres das Rocas são as vozes do Samba” (2016) e “Divas do samba” (2016). Esses últimos documentários trazem a perspectiva feminina na construção do samba nas Rocas e, no final, o CD “Mestre Zorro e o Samba Canguleiro”.

Em consequência da circulação do documentário, conhecemos outras mulheres ligadas ao samba: Dodora Cardoso, Glorinha de Oliveira, Lucinha Lira e Hélia Braga. O que resultou em mais uma produção: “As Divas do Samba”. Esse documentário foi gravado na rua Chile, no barracão da escola de samba “Balanço do Morro”. A partir da pesquisa, construímos um grande acervo de imagens e som. Muitas imagens ainda precisam de exploração para novas produções audiovisuais.

David MacDougall ressalta que a experiência com a câmera em campo e a aventura cotidiana de buscar o registro da vida humana nos estimulam a continuar com esse trabalho:

A liberdade, usada para romper as regras no cinema documentário para experimentação, é ainda muito estimulante. Estamos em algum lugar entre essas duas tradições. Sinto que este tipo de filmagem é um processo, não é apenas uma ilustração de algo já conhecido. Essa é uma experiência de aprendizagem, um processo que leva a construir novos conhecimentos. Esses novos conhecimentos não viriam necessariamente sem a câmera. A câmera está integrada à descoberta de coisas. (MacDougall, 2007: 181)

Entretanto, nunca perdemos o nosso primeiro interesse e foco: a história de vida de Zorro. Seguimos nossa jornada semanal em busca da sua história e a do samba, durante muitos anos.



Figura 4 – Mestre Zorro, grande nome do samba das Rocas. Fonte: Acervo NAVIS, autoria de Ana Ferreira, 2013.

O fazer no documentário *Mestre Zorro*

*Flertei muito tempo com o samba, hoje ele me chama e quer me batizar,
e eu como sou canguleira nasci no seu berço e não posso negar.*

Valéria Oliveira

Nossa forma de alinhar o processo em campo, vem sempre uma reflexão sobre os métodos de construção de imagens na antropologia visual. E são intensas as análises de antropólogos visuais, documentaristas, documentários e filmes etnográficos. Aliado ao método, estudamos a relação da biografia (Lira Neto, 2022), etnobiografia e filme etnográfico (Gonçalves et al., 2012; Peixoto, 1999) e fotobiografia (Bruno, 2010).

Lira Neto, como jornalista, diz que é necessário o apoio de diversas teorias das ciências humanas para produzir biografias. Em seu livro, resultado de uma potente pesquisa sobre biografar, ela salienta que o biógrafo precisa ativar seu senso de detetive (detectar fatos e investigar), um olhar de antropólogo (fazer um mergulho etnográfico) e ter a aptidão de um arqueólogo (buscar os vestígios).

Gosto de imaginar o biógrafo – e o pesquisador do passado em geral – como um investigador dotado de um senso de detetive e um olhar de antropólogo, mas também munido do espírito do arqueólogo, profissional que, a partir da leitura de fragmentos e restos materiais, busca reintegrá-los em determinado contexto histórico, cultural, econômico social, por meio de modelos de interpretação. Método que não dispensa considerável esforço físico na fase de pesquisa de campo, notória carga de intuição na coleta de material e inevitável dose de subjetividade para analisá-lo por meio de aportes transdisciplinares. O biógrafo deve estar atento aos detalhes, por mais insignificantes que pareçam. (Lira Neto, 2022: 100)

Marco Antonio Gonçalves propõe a etnobiografia para o trabalho antropológico:

A noção de etnobiográfico problematiza, por assim dizer, o etnográfico e o biográfico, as experiências individuais e as percepções culturais, refletindo sobre como é possível estruturar uma narrativa que dê conta desses dois aspectos na simultaneidade, ou seja, propõe, a um só momento, repensar a tensa relação entre subjetividade e objetividade, pessoa e cultura. (Gonçalves et al., 2012: 20)



Figura 5 – Capa do CD Mestre Zorro e o Samba Canguleiro, com detalhe dos artistas convidados, lançado em janeiro de 2017. Créditos da Arte por Jean Sartief e Pedro Moraes, o projeto foi coordenado pelas professoras Lisabete Coradini e Maria Angela Pavan, com direção musical de Jubileu Filho. Fonte: Acervo NAVIS, 2017.

Já para Fabiana Bruno, a fotobiografia organiza a memória por meio das imagens fotográficas junto da narrativa.

Esta proposta metodológica se definiu como um estudo verbo-visual “das imagens” – numa primeira instância, a fotográfica – e “da memória” – representada pelas narrativas de histórias de vida de pessoas idosas. A conjugação verbo-visual se deu pela intersecção entre as operações de *escolha*, *montagem* e *remontagem* de fotografias guardadas por eles ao longo da vida e pelos relatos orais elaborados espontaneamente durante o percurso da pesquisa (Bruno, 2010: 28).

Semelhante aos teóricos citados, fomos construindo nosso próprio método para o audiovisual a partir de uma metodologia pluridisciplinar, seja na fase de vivência em campo, seja na análise dos dados etnográficos, como assinala Muniz Sodré (2009): “Eu não acredito em fronteiras disciplinares. Acredito, sim, em limiares, que são pontos movediços de limites”.

No nosso método de captura de imagens e sons, sempre há um estudo antecipado, mas a câmera e as gravações nos reservam grandes surpresas. Tudo o que pesquisamos antes de partir em campo se transforma quando começamos a gravar. Claro que delimitamos o nosso interesse e focamos na busca, mas, quando existem novas revelações, transformamos o que aprendemos em campo.

Rocha e Eckert nos ajudaram a pensar que a extensão do tempo no espaço da pesquisa permite uma “observação antropológica elaborada; o conhecimento dos ritmos

e espaço da vida cotidiana, os complexos eventos coletivos, a múltiplas redes sociais onde os indivíduos circulam e negociam identidades” (Rocha; Eckert, 2013: 109).

Em campo, começamos a notar mudanças dentro das rodas de samba. E nós estávamos lá para acompanhar as novidades, os conflitos, assim como participar de outros eventos nos bares, restaurantes e quiosques. Nossa vida se configurou, durante muito tempo, aliada à do bairro. Ficamos ligados à temporalidade de cada pessoa que participava da construção da memória do lugar.

A cada nova leitura, fomos estimuladas a compreender o processo de realização do documentário como um rito de passagem. Para isso, precisamos nos mover em campo e fazer todos se moverem também. Uma dança sem coreografia, respeitando o movimento nesse mundo imagético do outro sem julgar e sem valorar, modificando também nosso próprio olhar.

Na nossa investigação, recebemos contribuições importantes que nos ajudaram a enriquecer o conteúdo da história do lugar e reverberaram entre os envolvidos na equipe de produção, como estudantes de extensão, pesquisas de iniciação científica, mestrados e doutorandos que fizeram parte do projeto. Neste trabalho, contamos com uma equipe pequena, mas muito competente.²

Neste intenso trabalho que é desvendar as histórias de vida, temos a percepção de que elas se entrecruzam. É como se o tripé e a câmera estivessem voltados para todos (as). Cada fala registrada e revisada na pós-produção (na transcrição dos testemunhos) nos toca e nos fareja, como se as frestas do meu e do seu se tocassem na sutileza da memória. Isso nos lembra a passagem de John Thompson em “A voz do passado”:

Fazer com que as pessoas confiassem nas próprias lembranças e interpretações do passado, em sua capacidade de colaborar para escrever a história - e confiar também em suas próprias palavras: em suma, em si mesmos. [...] Ela trata de vidas individuais - e todas as vidas são interessantes. E baseia-se na fala, e não na habilidade da escrita, muito mais exigente e restritiva. [...] As palavras podem ser emitidas de maneira idiossincrática, mas, por isso mesmo, são mais expressivas. Elas insuflam vida na história (Thompson, 1992: 40-41).

Como o encontro é feito de relações, uma das premissas é a escuta. Prestamos muita atenção no ritmo das palavras do mestre Zorro, não só nas gravações de suas falas, como nas letras as quais ele compõe e nas rodas de samba em que participa.

Nesse sentido, compactuamos com a fala pertinente de Susan Sontag em seu livro “Contra a Interpretação”, em que afirma ser necessário construir teoria da própria

² Nossos profundos agradecimentos a Ygor Felipe, Vitoria Real, Ana Ferreira, Levy Junior e todas as colegas que construíram esse projeto com solidariedade, compromisso ético e político.

sensibilidade (Sontag, 1987: 6). Ela quer dizer que precisamos primeiro entender o que sentimos quando vemos algo e valorizar o repertório de sentimentos que esses lugares nos trazem.

Como já abordamos acima neste artigo, logo após a primeira entrevista, ele nos desafiou a conhecer a cena do samba em Natal: “Quero apresentar pessoas que jamais seriam entrevistadas, elas viveram o samba e o início das escolas de samba em Natal” (entrevista concedida ao arquivo do NAVIS pelo Zorro, em 20 de janeiro de 2015).

Como nos faz refletir David MacDougall:

Uma coisa que eu faço é questionar e tentar conhecer quais são os interesses dos outros, o que é uma espécie de metodologia para lidar com outros interesses ali presentes. É importante para o cineasta reconhecer quais são os interesses presentes, uma vez que as pessoas podem mudar seu filme para demandas específicas. Em muitos casos, o fato do cineasta estar realizando um filme é um catalisador que abre oportunidades para que as pessoas da comunidade falem sobre elas, entre elas mesmas e para outros públicos (MacDougall, 2007: 6).

Zorro cresceu embalado ao som de música popular brasileira e dos tambores do seu avô, que é uma entidade do candomblé. Ele nos mostrou com maestria as raízes do samba potiguar de forma compartilhada. Mestre Zorro é um compositor ativo e sempre se dedicou à música. Negro, alto e com uma fala articulada e fluida.

Meu envolvimento com o samba veio do sangue do meu pai que era envolvido com o samba. Brasileiro quer ser ou jogador de futebol ou sambista. Eu como nunca tive habilidade com o futebol fui ter com o samba que estava na veia, é de família mesmo. Inicialmente eu era mais de sair em bloco, brincar, fui ritmista, e meu envolvimento com a escola de samba vem de 30 anos. Iniciei nos “Criolos fantásticos” uma escola de samba que tinha nas Rocas, depois passei para a bateria, pela escola “Malandros do Samba” e depois com a escola “Em cima da Hora” – que hoje é a minha escola. (entrevista concedida ao arquivo do NAVIS em 15 de janeiro de 2015)

Quando nos mostrou seus arquivos, lá estavam fotografias, anúncios e uma pasta com suas letras de música datilografadas e plastificadas. Ele as guardou com cuidado para que não se deteriorassem e fossem esquecidas. No início da entrevista para nosso arquivo do NAVIS, Zorro disse: “Estou molhando a palavra com água e hoje quem me embebeda é o samba, estou a dispor de vocês” (arquivo NAVIS – transcrição). Tudo o que temos desta imersão são narrativas e testemunhos que nos trazem a construção do samba nas Rocas.

Queremos ressaltar que é o ato de narrar que organiza ritmicamente as lembranças dos instantes vividos e no qual a matéria de toda uma vida pode finalmente vibrar e perdurar. Na rítmica arte de narrar, o interlocutor arranja, em formas significantes as representações que integram o semantismo que orienta as evocações das experiências dos tempos vividos, agora narrados (Rocha; Eckert, 2013: 153)



Figura 6 – Peça de divulgação do CD *Mestre Zorro e o Samba Canguleiro*, lançado em janeiro de 2017. O Samba Canguleiro é uma homenagem aos moradores e sambistas do bairro das Rocas, o disco foi feito por composições de artistas que pela primeira vez estiveram num estúdio. Foram gravadas 10 músicas com participação de sambistas do bairro das Rocas como o Mestre Zorro e também conta com a participação da cantora Valéria Oliveira. A Arte foi assinada por Jean Sartief e Pedro Moraes, o projeto foi coordenado pelas professoras Lisabete Coradini e Maria Angela Pavan, com direção musical de Jubileu Filho. Fonte: Acervo NAVIS, 2017.

Queremos agora comentar os passos da nossa metodologia. Nela, ativamos a observação participante, um diário de campo e nos reuníamos antes e depois de cada gravação. A nossa inspiração era a etnografia urbana e audiovisual (som e imagem). Realizamos sempre registros fotográficos e videográficos e estabelecíamos relações em cada novo testemunho. Mapeamos o espaço urbano e os lugares que eram apontados como cenas da memória. Pouco a pouco, percebemos as relações entre o bairro, a cidade, os itinerários e o jogo político e suas relações com história de poder, espaços hierarquizados e as discontinuidades temporais do viver cotidiano.

Podemos afirmar que, no bairro das Rocas, desde o início do século XX, coexistiam brincadeiras, entrudos e cordões. No entanto, a partir desta pesquisa, afirmamos que existe um samba muito singular no bairro das Rocas – ele é denominado “o samba canguleiro”.

Existe uma maneira de se referir ao samba das Rocas como o samba que vem do mar. Essa expressão, canguleiro, é derivada de uma disputa da cidade alta e a cidade baixa (que tem ligação com a alimentação, hierarquização espacial e posição social. Na cidade alta, comia-se o peixe Xaréu (*Coranx hippos*, um peixe considerado nobre), enquanto na cidade baixa, Rocas, comia-se o peixe Cangulo (*Balistes capriscus*).

Entre todas essas lembranças, memórias e esquecimentos, mais uma produção foi compartilhada com o e realizada pelo projeto, o CD “Mestre Zorro e o Samba Canguleiro”, um trabalho de parceria, coletivo, dentro de uma ética de vida.

Foi uma árdua e prazerosa pesquisa em antropologia sonora e visual. Foram realizadas inúmeras reuniões, inúmeros ensaios e inúmeras idas ao estúdio de gravação e ao cartório para registro autoral, além de contratos com a gravadora. Todo o processo foi planejado com muita dedicação.

Naquela época, nenhum dos participantes (músico ou compositor) tinha entrado num estúdio para gravar. Com exceção da convidada especial, Valéria Oliveira, cantora renomada no Rio Grande do Norte, que nasceu no bairro das Rocas e compôs uma canção especialmente para o CD, assinalando, ainda, a trilha do documentário “Mestre Zorro”.

Músicos que participaram do CD já gravaram faixas participativas em outros e todos estão concentrados em trabalhar e estar juntos. Tocam, ensaiam e participam ativamente de várias rodas de samba na cidade de Natal, ouvindo e aprendendo um com o outro³. Na sequência deste trabalho, o Mestre Zorro gravou o seu primeiro CD autoral.



³ Na divulgação do nosso trabalho, contamos com apoio da radio universitária da UFRN, que passou a tocar na programação e difundir o samba das Rocas, conhecido como o samba canguleiro.



Figura 7 – Montagem de imagens que mostram imagens de arquivos, as diferentes idas a campo, bem como momentos e reuniões de reflexão acerca dos bairros históricos da cidade ao longo de 10 anos de pesquisas, com ênfase aos trabalhos realizados no bairro das Rocas. Fonte: Acervo NAVIS, 2022-2023.

À guisa de conclusão – extensão do tempo para construção de imagens e sons

O samba nas Rocas sempre foi participativo.

Mestre Zorro

Nesta pesquisa, utilizamos os arquivos realizados pelos pesquisadores do NAVIS em diferentes épocas, além de documentos visuais em coleções públicas e privadas. Na realização do documentário, articulamos as reflexões sobre biografia, acervos e

memórias. Sempre conectadas às questões antropológicas de sobrevivência das imagens e sons em territórios urbanos com suas memórias, subjetividades e seu cotidiano.

Para realizar uma pesquisa como esta é preciso a extensão do tempo. Entendemos o tempo como uma coisa não cronológica, mas como um tempo de se entregar, fazer uma digressão e abrir o espaço do sentir.

Rocha e Eckert apontam:

Reconhecidos os limites que rondam o método etnográfico, ele parece apropriado para dar conta da complexa combinação entre as narrativas pessoais, relatos de ciclos de vida, biografias, histórias familiares e projeções de vida remetidos ao contexto histórico de uma sociedade, em que os informantes aparecem como atores históricos e sujeito portadores de uma identidade, considerando que as narrativas pessoais estão permeadas de intersubjetividades. [...] (Rocha; Eckert, 2013:126).

E, ainda, segundo as autoras:

Não podemos separar a memória do projeto de desejar, criar, transformar e, portanto, de construir uma duração para a vida social, somos sempre as recapitulações de nós mesmos, ou o resultado de nossa vontade de fazer sentido contudo com o que nos aconteceu. Somos a projeção destas intenções. [...] (Rocha; Eckert, 2013:230)

Desse modo, constatamos em nosso trabalho que precisamos de novos aportes teóricos e metodológicos para potencializar sua realização. Isso exige de nós, professoras e pesquisadoras, um conhecimento expandido das técnicas de testemunhos e realização das imagens da vida.

Pensamos como Ismail Xavier que afirma que “o cinema não vem apenas registrar a vida reclusa, seus dramas e ameaças, mas também se somar ao que ajuda a inventar o cotidiano, estabelecer uma rotina de práticas variadas” (apud Lins e Mesquita, 2008: 85).

Filmar o real está diretamente ligado à interação da produção e do diretor com o contexto a ser filmado. Tudo isso denota sensações, climas e sentimentos que fluem quando os personagens rememoram suas experiências. Trata-se de “predisposição que envolve a todos; expressa um amontoado de expectativas e não uma suposta autenticidade ou pureza do olhar do outro. Mais que uma questão de acesso a situações e territórios, de experiência compartilhada” (Xavier apud Lins e Mesquita, 2008: 85).

Na vida compartilhada, nos encontros com lugares e vozes, é que se estabelece um olhar estético real do mundo. Diferentemente dos mecanismos de interatividade virtual hoje tão disseminados, nesses encontros há troca de olhares, de gestual, de experiências, tão necessários para uma ação política e que estabelecem o que o filósofo Jacques Rancière define como a “partilha do sensível” (2009).

Referências

- AS DIVAS DO SAMBA. Lisabete Coradini; Maria Angela Pavan. NAVIS/UFRN, Proext. 2016. (18 min.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4Ibh-8Y_LQg&t=5s. Acesso em: 14 maio 2014.
- AS MULHERES DAS ROCAS SÃO AS VOZES DO SAMBA. Lisabete Coradini; Maria Angela Pavan. NAVIS/ UFRN, Proext, 2015. (20 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uetMV6bxHf0> Acesso em: 14 maio 2024.
- BRUNO, Fabiana. Fotobiografia: por uma metodologia da estética em antropologia. *Revista Resgate*, Campinas/SP (Unicamp), vol. XVIII, nº 19, p. 27-45, jan./jul. 2010.
- COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. *Projeto História* (15), São Paulo, p. 165-191, 1997.
- GONÇALVES, Marco Antonio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia Z. *Etnografia: subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro, Editora 7 letras (Viveiro de Castro Editora), 2012.
- HENLEY, Paul. Modes of oral testimony in ethnographic films (Formas de depoimento oral em filmes etnográficos) In: *Revista Vivência*, Revista de Antropologia, UFRN/DAN/PPGAS, nº 50, p. 11-23, jul./dez., 2017.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. *Filmar o real*. Rio de Janeiro, Ed. Zahar, 2008.
- MACDOUGALL, David. Filme etnográfico por David MacDougall. Edição e Tradução de Lilian Sagio Cezar. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 16, p. 179-188, 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/viewFile/49996/54128>. Acesso em: 5 maio 2024.
- MESTRE ZORRO. Lisabete Coradini; Maria Angela Pavan. NAVIS/ UFRN, Proext, 2015. (10 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6fbJs1EDvu8> Acesso em: 14 maio 2014.
- NETO, Lira. *A arte da biografia: Como escrever histórias de vida*. São Paulo, Cia. das Letras, 2022.
- PEIXOTO, Clarice E. Antropologia e Filme Etnográfico: Um travelling no cenário literário da antropologia visual. *BIB*, São Paulo, n. 48, 1999, p. 91-116.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: ed. 34. 2009.
- ROCHA, Ana Luiza; ECKERT, Cornelia. *Etnografia da duração: antropologia das memórias coletivas e coleções etnográficas*. Porto Alegre, Marcavísal, 2013.
- SODRÉ, Muniz. *Narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento*. Petrópolis, Vozes, 2009.
- SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação*. Porto Alegre, L&PM, 1987.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

XAVIER, Ismail. Humanizadores do inevitável. In: *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 8, p. 256-270, 2007.

**Temporalidades Sobrepostas, Memórias Entrelaçadas: As
sobrevidas das imagens em *La Ciudad de los Fotógrafos***

*Overlapping Temporalities, Intertwined Memories: The afterlives
of images in La Ciudad de los Fotógrafos*

Bruna Triana

Universidade Federal de Goiás

Goiânia, GO, Brasil

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6439-5457>

bruna_triana@ufg.br

Recebido em: 30 de junho de 2024

Aceito em: 30 de julho de 2024

Resumo

O artigo aborda a relação entre fotografia, memória social e resistência política no contexto da ditadura chilena, tendo como base o documentário *La ciudad de los fotógrafos*, de Sebastián Moreno (2006). O filme parte da formação da Associação Gremial de Fotógrafos Independentes (AFI), nos anos 1980, problematizada no artigo, destacando as práticas de seus integrantes, seus objetivos e formas de atuação na denúncia e resistência à ditadura. Em seguida, analiso como as fotografias, centrais na narrativa, desvelam as sobrevidas do passado no presente na sobreposição entre a “cidade-fotografada” e a cidade contemporânea. Por fim, discuto a fotografia como propulsora na construção da memória social e na ressignificação das narrativas históricas, possibilitando releituras do passado e disputas pelo presente. O artigo interpela algumas das dimensões dos intrincados processos de construção da memória, e argumenta que as fotografias não são apenas um recurso para recordar o passado, mas uma presença contínua desse tempo. Assim, a fotografia adquire agência na construção da memória urbana, na contestação de narrativas oficiais e na desmonumentalização da história.

Palavras-chave: Fotografia. Memória. La ciudad de los fotógrafos. Cidade. Ditadura chilena.

Abstract

The article addresses the relationship between photography, social memory and political resistance in the context of the Chilean dictatorship, based on the documentary *La ciudad de los fotógrafos*, by Sebastián Moreno (2006). The film begins with the formation of the Independent Photographers' Association (AFI), in the 1980s, which is problematized in the article, highlighting the practices of its members, their goals and ways of acting in denouncing and resisting the dictatorship. Subsequently, I analyse how the photographs, central to the narrative, reveal the afterlives of the past in the present through the overlap between the “photographed city” and the contemporary city. Finally, I discuss photography as a driven force in the construction of social memory and in the reframing of historical narratives, enabling reinterpretations of the past and disputes over the present. The article questions some of the dimensions regarding the intricate processes of memory construction, and argues that photographs are not only a resource for remembering the past, but a continuous presence of that time. Thus, photography acquires agency in the construction of urban memory, in the contestation of official narratives and in the demonumentalization of history.

Keywords: Photography. Memory. La ciudad de los fotógrafos. City. Chilean dictatorship.

Introdução

O filme *La ciudad de los fotógrafos* (2006), do documentarista chileno Sebastián Moreno, parte de a seguinte questão: “Onde está a cidade que meu pai fotografou”? Embora a pergunta implique, à primeira vista, uma autorreferencialidade subjetiva, a busca pessoal do diretor pelos lugares vividos e experimentados através das fotografias de sua infância traça percursos coletivos e políticos *pela* cidade e *através* das imagens.

La ciudad de los fotógrafos narra a história de um grupo de fotógrafos/as da Associação Gremial de Fotógrafos Independentes¹ (AFI), criada em 1981. Esse coletivo fez da imagem meio de luta urbana e ferramenta de denúncia contra a ditadura civil-militar de Augusto Pinochet (1915-2006).

O documentário é montado a partir de imagens de arquivos institucionais e pessoais, entrevistas e testemunhos, além de filmagens pelos espaços da cidade que foram significativos tanto para o coletivo quanto para o desenrolar da luta contra a ditadura chilena (1973-1990). A sobreposição fílmica das fotografias do passado sobre a cidade do presente adiciona várias camadas de reflexão sobre as vicissitudes na construção da memória social do país. Assim, a pergunta pessoal do cineasta passa da condição de ponto de partida para um dispositivo que lhe permite articular diferentes vozes, colocando em evidência o trabalho dos/as fotógrafos/as e a trajetória de algumas fotografias na composição das histórias do passado e do presente.

Este artigo, mais do que uma análise fílmica, tem como objetivo refletir *a partir e com* o documentário de Moreno, seguindo alguns dos questionamentos abordados na narrativa, bem como as memórias e experiências que *La ciudad de los fotógrafos* enseja. Qual o papel das fotografias na produção e transmissão da história e da memória? Quais práticas fotográficas e mnemônicas são exploradas pelo filme? De que maneira o contexto das imagens e seus sentidos são reconstruídos no presente? A partir desses questionamentos, a análise se concentra em como o documentário reconstrói um olhar crítico sobre um passado que ainda está em disputa e sobre o presente.

Em um primeiro momento, eu reflito tanto sobre a formação e os objetivos da AFI, quanto sobre as práticas e formas de atuação de alguns de seus integrantes durante o período ditatorial. Em seguida, analiso como a busca pela “cidade-fotografada”, apresentada no filme, revela sobreposição de temporalidades e espaços, mostrando as dinâmicas entre o passado fotografado e o presente rememorado. Por fim, abordo questões relacionadas à memória, ao testemunho e à vida social das imagens, examinando como a fotografia não é apenas um recurso para recordar um tempo

¹ A AFI (1981-1990) foi criada em contraposição à União de Repórteres Gráficos, que mantinha vínculos com a imprensa oficial da ditadura e, com efeito, impedia que fotografias “não oficiais” ou consideradas “subversivas” chegassem aos meios de comunicação. A AFI contou com a participação de muitos fotojornalistas e tinha como objetivo difundir e proteger repórteres diante da repressão. Entre os/as fotógrafos que fizeram parte da Associação e foram entrevistados/as no filme, estão: José Moreno, Jorge Ianisewsky, Luis Navarro, Inés Paulino, Paz Errázuriz, Álvaro Hoppe, Claudio Pérez, Kena Lorenzini, Óscar Navarro, Percy Lam, Marcelo Montecino. Sobre a AFI, cf.: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3499.html>. Acesso em: 29/05/2024.

passado, mas também uma presença contínua desse tempo e, portanto, um agente ativo na construção e ressignificação das narrativas históricas e sociais.

1. Fotografia como arma

Eu me declaro um fotógrafo dos perdedores e dos mortos. Me coube essa parte da vida. Me coube porque estava no lugar que correspondia estar. Defender aos que não tinham voz, aos que não tinham liberdade, aqueles que estavam sendo tiranizados, aqueles que estavam sendo torturados e martirizados. Coube a mim, e não me arrependo. Creio que é a tarefa mais nobre que um ser humano pode fazer: defender aqueles que caíram (Luis Navarro, em *La ciudad de los fotógrafos*, 2006).

Logo após a introdução do tema e contexto do filme pelo diretor, *La ciudad de los fotógrafos* acompanha Luis Navarro, que compartilha sua experiência ao fotografar os corpos *aparecidos*, os sepultamentos e o sofrimento das famílias de desaparecidos políticos durante a ditadura chilena. Para ele, esse trabalho de tornar o ausente presente foi a sua contribuição à resistência contra a ditadura; portanto, sua ação política estava ligada à sua prática fotográfica. De modo similar, os/as demais fotógrafos/as da AFI entrevistados também situam a fotografia como um instrumento de combate ao regime autoritário. O coletivo reconhecia o valor de seu trabalho e acreditava na sua função social. Suas experiências em bairros, ruas e redações, aliadas à consciência e ao engajamento artístico-político dessa geração, moldaram e informaram suas percepções, seus olhares e suas práticas.

Outro fotógrafo, Jorge Ianiszewski, conta sobre a criação da AFI: “Eu acho que, de início, nós queríamos uma credencial. Não tanto para expor, mas para poder trabalhar. E poder, de repente, sair nas ruas, por exemplo, a fotografar manifestações, que já começavam, mesmo que de forma incipiente, nesses anos, estamos falando do ano de 1981” (Imagem 1). A busca por uma credencial de imprensa, visando garantir segurança em seus trabalhos, estava intrinsecamente ligada à afirmação dessa posição, a de ser fotógrafo/a, ou melhor, a de *fazer-se* fotógrafo/a: “Muitos de nós, acredito, nos pusemos esse nome graças à AFI. Ou seja, atrever-se a chamar-se fotógrafos”, observa Paz Errázuriz. Claudio Pérez e Paz Errázuriz destacam, ainda, que a AFI funcionava como ponto de encontro, onde podiam conversar e compartilhar experiências da condição de fotógrafos/as. O coletivo costumava sair em grupo, por segurança e proteção mútua. Ao longo da ditadura chilena, alguns de seus membros foram presos e sequestrados, e o coletivo organizou protestos para exigir a soltura de colegas, além de oferecer apoio diante dos ataques sofridos, como conta Luis Navarro.

Imagem 1



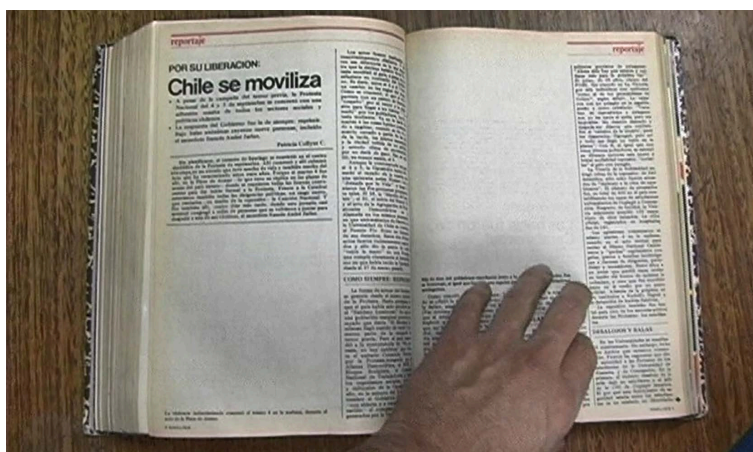
Fonte: *La ciudad de los fotógrafos* (2006), Sebastián Moreno.

Nesse sentido, José Moreno destaca que o objetivo primordial era acabar com a ditadura: “Parece pretensioso [afirmar isso], mas fomos nos dando conta da importância e do valor que a fotografia tinha como documento. Afinal, por alguma razão, nos perseguiram tanto”. Vale notar a ênfase de José Moreno na fotografia como documento, uma dimensão que o filme explora e complexifica, revelando outras camadas que habitam as imagens. De todo modo, conscientes de seu trabalho enquanto fotojornalistas, seguindo a tradição humanista do ofício (cf. Rouillé, 2009; Zerwes, 2016, 2018), os/as fotógrafos da AFI sublinham o quanto acreditavam em sua prática e nas imagens como instrumentos da denúncia da violência e da injustiça.

Se o coletivo reconhecia a importância da fotografia como arma, tropo frequente na fala dos/as entrevistados/as, os testemunhos no filme também destacam como os/as manifestantes contavam com os/as fotógrafos/as, tanto para registrar quanto para divulgar as performances, atos e protestos. Assim, a fotografia emerge como um dispositivo de resistência que produzia e transmitia o que estava acontecendo e, como afirma Oscar Navarro, desvelava o que muitas pessoas, mesmo dentro do Chile, preferiam ignorar e que não queriam ver. O entendimento da fotografia como documento – com valor documental – e como registro do real – um traço de algo que aconteceu – está alinhada com as regras e convenções do fotojornalismo (Triana, 2020). Contudo, ao considerar a fotografia, sua prática e seu meio enquanto formas e ferramentas de luta contra a ditadura, os testemunhos percebem outros sentidos: a potência da imagem para além do referente, seu impacto afetivo, a capacidade de ação e a vitalidade da imagem.

Além disso, é possível afirmar que eles/elas fotografaram com o pensamento voltado para o futuro, não só porque vislumbravam um horizonte de expectativas que consistia no fim do regime autoritário, mas também porque o coletivo seguiu trabalhando e fotografando mesmo quando enfrentavam a censura². E se a censura evidenciava, por um lado, o poder das fotografias em perturbar a “normalidade” que a ditadura tentava impor e em denunciar, tanto dentro quanto fora do Chile, a tortura, os desaparecimentos e as violações diárias dos direitos humanos; por outro, ao persistirem fotografando e ao saírem com as imagens em seus próprios corpos pelas ruas da cidade, o coletivo estava criando um arquivo político, preservando as imagens para o futuro e demonstrando que a fotografia não era apenas uma imagem estática, mas também uma forma de ação. As táticas para enfrentar a censura incluíam desde publicar, nas revistas, os textos com os quadros das fotos em branco, mas com legendas (Imagem 2), até a realização de um ato-exposição. Nesse ato, os/as fotógrafos imprimiram suas imagens e as penduraram em seus corpos, caminhando pela cidade com as fotos censuradas. Dessa forma, as imagens censuradas *circularam* pela cidade através dos *corpos* dos/as fotógrafos, constituindo uma ação e uma prática de memória e resistência.

Imagem 2



Fonte: *La ciudad de los fotógrafos* (2006), Sebastián Moreno.

Nesse contexto, é possível dizer que tais fotógrafos/as tomaram partido, no sentido brechtiano do termo, de maneira a situar a sua atividade artística “na mesma medida de sua posição política: ali onde é questão de mostrar (questão de forma) para remostar (questão de conteúdo, questão de combate). Ali onde se trata de tomar partido” (Didi-Huberman, 2017b: 104). Considerando a fotografia, seus contextos e

² Em 1984, as fotografias foram censuradas em todas os meios de comunicação opositores ao regime ditatorial, a exemplo das revistas Apsi e Análisis.

usos, tomar partido nem sempre configura tarefa fácil, ainda que, em certos casos, seja imprescindível. Como dizia Bertold Brecht (*apud* Didi-Huberman, 2017b: 104), “nesses tempos de opções decisivas, a arte também deve optar”. Diante do fascismo, da ditadura, da violência, qual outra posição poderia ser tomada?

O terror e a violência tomavam o ambiente da cidade – e do país. Para Nelly Richard (2011: 38), a ditadura instaurou “una cultura del miedo y de la violencia que impregna todo el tejido comunitario, obligando los cuerpos y la ciudad a regirse por la prohibición, la exclusión, la persecución y el castigo”. Contudo, o filme também pontua outro aspecto da atuação do coletivo, além da solidariedade e do comprometimento político: como e para quê fotografar o sofrimento dos outros? Para seguir a interrogação de Susan Sontag (2003), como não cair na banalização do horror ao representá-lo artisticamente? Se as fotografias constituíam armas de resistência à violência do Estado, os/as fotógrafos começaram a perceber, ao longo do tempo e em suas próprias práticas, como passaram a experimentar a violência de uma forma normalizadora. Oscar Navarro aponta: “Um dia, percebemos que estávamos perdendo a capacidade de assombro, *cachai?*”.

É interessante observar como o filme aborda esse paradoxo e o sofrimento associado a ele. Afinal, enquanto buscavam denunciar e lutar *contra* a violência, os/as fotógrafos estavam, também, buscando *a* violência. Claudio Pérez afirma que parecia que tinham “a violência metida em si”. Sabiam reagir, se posicionar e fotografar os gritos, os tiros, as explosões, mas se nada disso acontecia, a impressão era a de que não havia nada digno de ser fotografado. Ou seja, “é como se ela [a violência] tivesse se transformado em uma parte importante da vida deles. De observadores críticos da violência, eles acabaram como que contaminados por ela” (Selligman-Silva, 2009: 323). Kena Lorenzini relata um momento em que viu seus colegas fotografando um rapaz deitado no chão, ferido, sangrando e sem um dos olhos; ela, no entanto, ficou paralisada: “Naquele momento, eu resolvi parar, pois não queria me sentir um abutre; sinto muito, mas foi o que pensei naquele momento. [...] A democracia vai chegar e me encontrará transformada em um abutre. O que eu farei na democracia se só souber desejar sangue, sangue e sangue?”.

O assassinato brutal do jovem fotógrafo Rodrigo Rojas pelas forças militares também marcou o coletivo³. O trauma carrega consigo a dor da sobrevivência e a culpa:

³ Em julho de 1986, Rodrigo Rojas, com 19 anos, foi fotografar o funeral do estudante Ronald Wood, também com 19 anos, que fora assassinado durante um ato. Ele e Carmen Quintana foram espancados por

poderia ter ocorrido com qualquer um/a, o coletivo o encorajou a fotografar e, ao mesmo tempo, não o protegeu. Uma das formas do filme lidar com esse trauma é através do reencontro entre fotógrafos/as, imagem, memória e os espaços da cidade (Imagens 3 e 4). Nesse contexto, a imagem se torna uma forma de ação, manifestando-se no beco onde Rodrigo foi assassinado. Lá, o coletivo se reúne para fixar imagens do jovem fotógrafo no muro, marcando e se apropriando da cidade com uma espécie de imagem-homenagem-lembrança, ou então de um contra-uso da memória.

Imagens 3 e 4



Fonte: *La ciudad de los fotógrafos* (2006), Sebastián Moreno.

2. Santiago: a “cidade-fotografada”

O documentário inicia com uma cacofonia de sons: o ronco de aviões, explosões de bombas, tiros e os gritos uníssonos de “Se va a caer!”. Então, emerge a imagem em preto e branco de um menino sorridente – e esses sons cessam. A partir desse momento, somos conduzidos pelas ações de um senhor, José Moreno, enquanto ele monta uma câmera fotográfica, manuseia fotografias e improvisa uma câmera usando uma caixa de chá. Os planos próximos e detalhados dessas atividades são entremeados com fotos de infância – interposição que se repetirá ao longo do filme – e a narração em *off* do cineasta, Sebastián Moreno, filho de José, que relata como seu pai fez parte de uma geração de fotógrafos que se formou nas ruas e em torno dos protestos contra a ditadura. Apesar de José Moreno nunca ter discutido isso diretamente com o filho, Sebastián estava ciente dos acontecimentos na cidade por meio das imagens capturadas por seu pai e colegas.

militares, incendiados e abandonados na periferia de Santiago. Rojas não resistiu e morreu. Cf.: www.theguardian.com/world/2019/mar/21/chile-soldiers-activists-attack-rodrigo-rojas-carmen-quintana. Acesso em: 29/05/2024.

Santiago, narrada como “a cidade dos fotógrafos”, é aos poucos revelada através de suas esquinas e cruzamentos. Ao chegarem no laboratório fotográfico da Universidade do Chile, local onde José Moreno trabalhou por 30 anos, ele abre uma gaveta, retira uma fotografia e comenta: “Aqui está a história não-oficial deste arquivo, na verdade. Parte das atividades da AFI, fizemos neste laboratório. Esta foto é de Luis Navarro, tirada em Lonquén. Uma das primeiras fotografias de denúncia feitas no tempo da ditadura”⁴.

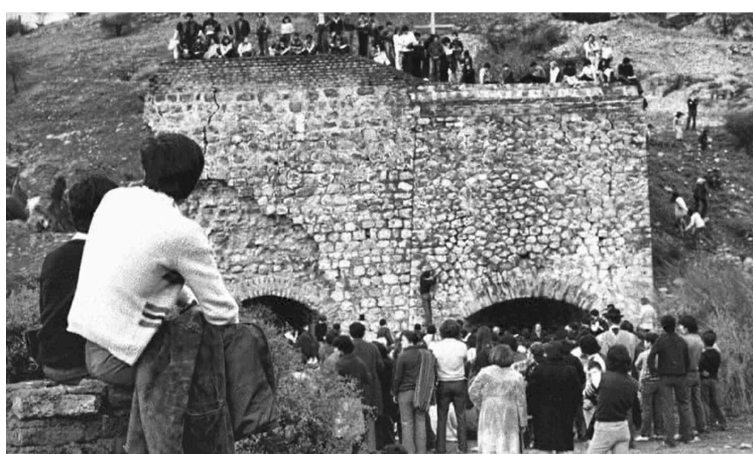
A montagem entrelaça diferentes temporalidades – fotografias e vídeos de arquivos, sons de protestos, entrevistas-testemunhos e a paisagem urbana tanto presente quanto passada. Essa sobreposição de tempos transcende a cronologia linear, fundindo a cidade contemporânea (seus edifícios e passeios, suas ruas e praças) com a cidade do passado, caracterizada pelas manifestações massivas, pelos conflitos e pela violência estatal, contrapondo aproximações e distanciamentos entre elas. O filme, em paralelo com a fotografia e a memória, desafia o *continuum* temporal, justapondo e cruzando temporalidades diversas: o passado das fotografias, os sons dos protestos, os corpos e testemunhos dos/as fotógrafos/as e de familiares das vítimas da ditadura e o presente da narração, que condensa a diegese filmica e a voz *off* do narrador. Essa montagem articula uma série de conexões entre a diversidade de materiais que compõe o documentário, ressaltando os diferentes momentos históricos desses materiais e, assim, abrindo espaço para uma reflexão pessoal e subjetiva do cineasta sobre a construção coletiva da memória.

Um dos recursos utilizados nesse cruzamento é o retorno aos locais das fotografias, acompanhados pelos/as próprios/as fotógrafos/as, o que cria uma sobreposição entre imagem e cidade, evidenciando os efeitos do tempo na arquitetura, na paisagem e na própria memória. Logo após José Moreno mencionar a fotografia de Luis Navarro, o documentário corta para a imagem de Navarro no local exato em que a fotografia foi capturada. A câmera segue Navarro enquanto ele observa a paisagem e comenta: “Como tudo muda”. Em seguida, ele confirma: “Sim, é aqui”, enquanto olha pelo visor de sua câmera. Um corte seco nos mostra apenas um morro e, logo em

⁴ Em 1978, foram encontrados os restos de quinze corpos humanos nos Hornos de Lonquén, na Região Metropolitana de Santiago. Este foi um marco importante, como comenta, no filme, Luis Navarro: “No momento em que se descobre isso, se instala no Chile uma consciência do horror. [...] Antes de tudo, se comprova que haviam *desaparecidos*. Essa é a importância que tem Lonquén”. Cf. <https://memoria.bienes.cl/sitios/sitio-hornos-de-lonquen/>. Acesso em: 29/05/2024.

seguida, Navarro posiciona sua fotografia na frente da câmera. O som do foco e do obturador é ouvido e a foto preenche o enquadramento (Imagens 5, 6 e 7).

Imagens 5, 6 e 7



Fonte: *La ciudad de los fotógrafos* (2006), Sebastián Moreno.

De Lonquén, voltamos a Santiago, em plano aberto, em uma esquina, onde se podem observar as pessoas caminhando apressadas. A cena é sobreposta com sons de sirenes, gritos, palmas, discursos. Esses sons seguem enquanto, na tela, passam imagens fotográficas diversas, de forma lenta, acompanhadas de imagens de vídeo dos protestos.

Na cidade atual, Álvaro Hoppe caminha pelas ruas e diz: “Esta esquina é bem importante, pois aqui nos juntávamos. As manifestações eram às 12h e às 13h. Tudo estava tranquilo, como agora, e de repente começava ‘Pão, trabalho, justiça e liberdade’. Se começo a gritar isso aqui agora, vão me achar louco”.

Imagem 8



Fonte: *La ciudad de los fotógrafos* (2006), Sebastián Moreno.

Ao acompanhar os/as fotógrafos/as por esses lugares, o filme parece buscar, também, os vestígios das lutas que ali sucederam, os fantasmas que ainda habitam esses locais e os ecos dos gritos que ainda ressoam – e que ouvimos na trilha sonora (Imagem 8). Dessa forma, como observa Cora Hidalgo (2022), a cidade dos fotógrafos se revela, também, como a cidade da memória:

En la película, el transcurso del relato va revelando distintos espacios que sostienen el presente del narrador [...]. En determinados momentos, este espacio de funde con imágenes que llegan del pasado, fotografías, grabaciones y también con las que nacen del sonido y las que son recreadas por los relatos orales de los personajes entrevistados. Entonces, el espacio cobra nueva vida, los personajes parecen mantenerse conectados con el aquí espacial, pero no con el ahora temporal (Hidalgo, 2022: 223).

Oscar Navarro comenta no documentário: “Nesta praça, fiz mais do que algumas fotos. Nesta praça, me enfrentei com a ditadura. Nesta praça, vi um menino com um olho vazado. Enfrentei-me com a violência mais absoluta e vi um povo levantado”. Enquanto o filme retrata uma praça que parece estar indiferente a esse passado, com pessoas seguindo apressadas em suas rotinas cotidianas, o que o documentário revela gradualmente é a maneira como se entrelaçam práticas e vidas do passado e do presente na cidade: locais de manifestações, passagens e memórias. Para Tania Contreras (2012: 4), “frente al silencio y la censura, las fotografías logran develar la urgencia de una

ciudad azotada por la violencia y la represión, esa ciudad que sin esos fotógrafos, tal como señala Sebastián Moreno [...], no hubiéramos conocido”.

Isso ecoa na indagação apresentada por Sebastián Moreno, mencionada no início deste artigo: “Onde está a cidade que meu pai fotografou? Que aspectos ele testemunhou nela que hoje já não existem? O que se perdeu?”. Maurice Halbwachs (1990) já destacava a relevância do espaço para a construção da memória coletiva. A permanência e a duração material da cidade permitem que as referências espaciais atuem como suportes e catalisadores da memória. De tal modo, a sobreposição temporal e espacial no filme revela as múltiplas camadas de histórias que residem nas ruínas, tanto materiais quanto simbólicas, da cidade e da memória – seja ela nacional, coletiva ou social. Essas dimensões fazem reverberar as questões sobre o que é escolhido para ser lembrado na cidade, quais identidades são construídas a partir do passado, e quais partes desse passado são selecionadas, ou excluídas, dessas dimensões.

Nesse sentido, é crucial ponderar como os arranjos urbanos espaciais e materiais da memória se inserem em projetos políticos, disputados e levados a cabo por diferentes agentes e discursos. As trajetórias delineadas pelo filme através do centro da cidade de Santiago – a Praça de Armas, o Passeio Ahumada, o Palácio de la Moneda, a Universidade do Chile, a Catedral de Santiago – e as questões postuladas por Sebastian Moreno lançam luz sobre a construção de identidades e memórias tanto nacionais como cotidianas. O documentário, produzido em 2006, coincide com a presidência de Michelle Bachelet (2006-2010) e o início do projeto para o Museu da Memória e dos Direitos Humanos⁵ – ao mesmo tempo em que marca a morte do ditador Pinochet. O contexto de produção e lançamento, portanto, representa uma espécie de virada na construção da memória nacional. Segundo María Chiara Bianchini (2006), a transição para a democracia no Chile foi caracterizada por uma política de memória frágil, pautada mais pelo esquecimento, pelas alianças e pela governabilidade. A procura pela cidade-fotografada, nesse sentido, pretende justamente trabalhar algumas das narrativas subjacentes nesses lugares e imagens, problematizando essa transição institucional problemática. A Santiago, que assume a condição de “cidade dos fotógrafos”, emerge como uma cidade despertada pela recordação a partir dos arquivos, das imagens e das montagens.

⁵ Em maio de 2007, Michelle Bachelet, Presidente da República, anunciou a criação do Museu da Memória e dos Direitos Humanos. O prédio, localizado em Santiago, foi concluído e entregue em 2009. Sobre o Museu, seus arquivos e exposições, cf.: <https://mmdh.cl/museo/historia>. Acesso em: 29/05/2024.

Segundo Michel De Certeau (1998), a história de uma cidade tem seu início no “rés do chão”, nos passos que moldam espaços e tecem lugares; afinal, é o ato de caminhar que produz e dá vida à cidade. Durante os anos da ditadura chilena, Santiago passou por transformações profundas: suas praças se tornaram campos de batalha, seus prédios, locais de tortura. Os/as fotógrafos/as da AFI percorreram as ruas e, entre bombas e gritos, capturaram imagens da cidade cindida de Santiago. Suas práticas fotográficas, delineadas ao longo do documentário, implicaram em uma apropriação e uma produção da cidade. Seus “olhares pedestres” deram forma a uma narrativa visual da cidade por meio da fotografia, observando especialmente as táticas dos mais “fracos” e o embate com a estratégia dos “fortes”, além das práticas de resistência dos/as subalternos/as.

Com “olhar pedestre”, faço referência às formas de olhar – e fotografar – as circulações, lutas e resistências dos mais “fracos”, como descrito pelo historiador francês, que, sem ter domínio do tempo e do espaço, combinam táticas, expedientes e oportunidades para deslocar e expandir seus interstícios. Desse modo, “onde a historiografia narra [...] as estratégias de poderes instituídos”, as histórias contadas pelas fotografias logram oferecer “um possível de táticas disponíveis no futuro” (Certeau, 1998: 85). Podemos dizer que a montagem do filme compõe uma narrativa que, seguindo os rastros e fragmentos dispersos, articula lacunas e desperta histórias perdidas e lembradas, lugares vividos e presentes, inclusive pela ausência. Trata-se da sobreposição do passado no presente: as praças e ruas como locais de manifestações, os prédios institucionais e comerciais que foram palco de sequestro, tortura, assassinatos, o que desapareceu, o que se buscou esquecer, o que sobrevive em lembranças cotidianas e imagens.

A cidade já não era, no tempo das filmagens, um campo de batalha; era a “cidade-fotografada”, revisitadas nas caminhadas no presente. É ela que revela os gritos que não cabem nos monumentos, as histórias que não cabem ou que excedem os arquivos. Com efeito, a memória não se limita à construção e fixação em lugares oficiais de memória, mas se desenvolve no cotidiano da cidade, com suas permanências, negociações, mudanças e convivências⁶. Assim, a cidade delineada pelas fotografias narra histórias de luta e resistência contra a ditadura chilena. Ao acompanhar essa

⁶ No contexto de virada para as políticas contemporâneas de memória, foram realizadas as “Rotas da Memória”, mapas com lugares de memória em Santiago e no Chile. Cf.: <https://interactivos.museodelamemoria.cl/memoriales/> e <https://memoria.bienes.cl/rutas/rutas-de-la-memoria-region-metropolitana/>. Acesso em 29/05/2024.

cidade, encontrada, produzida e questionada nas imagens do filme, podemos considerá-la como um ponto focal a partir do qual diversos elementos podem ser contemplados: desde as ruas e os edifícios até as relações sociais e suas tensões, passando pelos vestígios e ruínas de um passado que continua atual. Essas imagens, capturando gestos, corpos e movimentos, ao serem despertadas dos arquivos, articuladas e montadas em conjunto, revelam sobrevivências e memórias de tempos e táticas que permanecem latentes no presente. A cidade-fotografada traz consigo geografias de ações passadas que ainda ecoam contemporaneamente, tanto nas estratégias dos poderes instituídos, quanto nas táticas dos/as subalternizados/as (Márquez *et all*, 2020; Roca, 2019).

Nessa medida, *La ciudad de los fotógrafos* parece instigar uma reflexão sobre como as cidades constroem e preservam suas memórias. Como podemos conceber uma cidade e uma memória que não só capturem as diversas narrativas do passado, mas também abordem de forma crítica as cicatrizes e traumas da ditadura no presente, sem sucumbir à barbárie que os permeia? Como podemos permitir que outros passados componham a dimensão material e espacial urbana? Como podemos transmitir outras versões do passado, acolher fantasmas e torná-los nossos contemporâneos na construção sempre contínua da cidade?

3. As vidas e os tempos das imagens

Sebastian Moreno, no começo do filme, comenta que quando viu, ainda na infância, a fotografia de Luis Navarro de Lonquén, imaginou um castelo. Só depois, mais velho, soube que se tratava de uma mina cheia de mortos, de pessoas assassinadas pela ditadura (imagem 7). Em outro momento, o cineasta comenta: “eu tinha 13 anos quando mataram o padre Andre Jarlan. Meu pai não me falou nada. Houve uma grande procissão. Não estive lá, mas ao ver essa fotografia era como se tivesse estado” (imagem 8). Se, de um lado, as imagens do coletivo atravessam sua infância, marcando uma busca subjetiva do diretor pelo passado, por outro, elas são trabalhadas no filme como elos de articulação tanto para pensar a fotografia como experiência quanto como modo de conhecer.

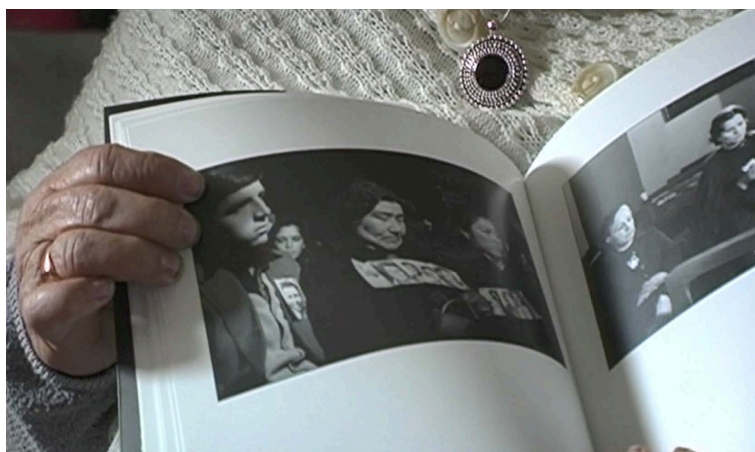
Além de refletir sobre a fotografia como arma de combate e ferramenta de denúncia por parte do coletivo da AFI, o documentário explora as diversas maneiras pelas quais as imagens foram e são mantidas vivas, como elas são modos de fazer, ver e

narrar a história. Para Georges Didi-Huberman, a imagem não é um mero evento, nem está suspensa da história: ela é um choque, um entrelaçamento complexo de temporalidades que se tensionam mutuamente. Para entendê-la, então, é necessário “alargar, abrir a história a novos modelos de temporalidade: modelos capazes de fazer justiça aos anacronismos da própria memória” (Didi-Huberman, 2017a: 110). Articular e montar imagens provoca um conhecimento peculiar sobre o mundo: “a montagem instaura, na verdade, uma tomada de posição – de cada imagem diante das outras, de todas as imagens diante da história –, e esta, por sua vez, situa a própria coleção iconográfica na perspectiva de um trabalho inédito da imaginação política” (Didi-Huberman, 2017b: 111).

Parte desse conhecimento provocado *pelas e a partir das* imagens reside na montagem e na potência imaginativa, política e histórica que ela carrega. É na montagem que esses restos, fragmentos e rastros que sobrevivem – presente nos arquivos, nas imagens e na cidade – se combinam para compor a experiência fílmica e fotográfica (Triana e Gómez, 2016; Triana, 2020). Em *La ciudad de los fotógrafos*, essa experiência constrói uma perspectiva singular e uma forma de olhar que tensiona a memória social da ditadura por meio da história de um coletivo e de suas fotografias. Esse processo possibilita conhecer, rememorar e atualizar a memória da resistência e da ditadura chilena *pelas* imagens. Elas são trazidas para o primeiro plano da história, questionando, inquietando, afetando os/as espectadores. Trata-se de um exercício e experimento de imaginação – política e epistemológica – que, por meio da montagem, aposta na capacidade de articulação entre as imagens e a(s) história(s) (Triana, 2023).

Em Lonquén, Sebastian Moreno conversa com Helena Maureira, esposa e mãe de cinco vítimas assassinadas, cujos corpos foram desaparecidos e, posteriormente, encontrados na mina. A câmera percorre cuidadosamente a casa dela, um memorial repleto de fotos, flores, velas. Helena relata a dificuldade de mandar fazer as fotografias, especialmente os retratos a óleo, que eram muito caros. Contudo, ela afirma que precisava dessas imagens: conviver com elas é compreender e coexistir com o que restou de seus mortos-desaparecidos, suas imagens são uma forma de presença (Imagens 9, 10 e 11). Como Helena diz, as fotografias devolvem o olhar, permitindo que os mortos continuem a existir através delas.

Imagens 9, 10 e 11



Fonte: *La ciudad de los fotógrafos* (2006), Sebastián Moreno.

A foto-elicitación, o manuseio das imagens pelos/as entrevistados/as e as emoções nos olhares e gestos ao recordar *com* e *através* das fotografias demonstram um desejo de lembrar – e não só um dever de memória (cf. Levi, 2004; Oliveira, 2013; Ricouer, 2007; Sarlo, 2007). Nesse sentido, as fotografias são ativas, evocando a lembrança, mas ao mesmo tempo ressignificando o estado de coisas atual. As recordações transbordam o quadro – fotográfico e fílmico. Como aponta Elizabeth Edwards (2006: 31), as imagens “not only hold time and space, but extend time and

space through sets of multiple relationships, their piled-up significances, an aggregate of relationships”. Enquanto artefatos materiais que são tocados, vestidos, dependurados e manuseados, o filme revela que as imagens são formas de agência, sobretudo no modo como prescrevem as relações e a narração da história (Edwards, 2006: 34). As imagens são, assim, verdadeiras interlocutoras: falam *com* os entrevistados e *com* os espectadores, interpelam a própria história, interrompendo sua linearidade temporal e, com efeito, engendram narrativas fragmentadas e incompletas.

A discussão sobre o *boom* da memória, especialmente na América Latina (cf. Sarlo, 2007), é fundamental no contexto do documentário. A conjuntura de produção do filme parte de novas questões para refletir e propor demandas por memória, justiça e verdade. Diferentemente da tradição documental latino-americana dos anos 1970-80, como *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1975-1979), o filme *La ciudad de los fotógrafos*, bem como *Nostalgia de la Luz* (Patricio Guzmán, 2010), adota um posicionamento mais intimista e subjetivo para examinar e complexificar o imperativo da memória e refletir sobre como e desde onde é necessário recordar.

En este sentido, es interesante ver cómo el film rescata esta parte de la historia que se relaciona con los derechos humanos, la represión policial y la lucha contra la dictadura, pero no describe las situaciones vinculadas con el contexto socioeconómico de entonces (con la crisis económica de 1982, el crecimiento de la pobreza, la desocupación), así como tampoco avanza sobre el apoyo de las clases altas a la política de Pinochet (Bravi, 2012: s.p.).

A crítica à falta de uma perspectiva econômico-política é importante, porém, essa mudança de enfoque nos documentários permite uma abordagem que destaca a importância das experiências e das narrativas pessoais na construção da memória social. Ao fazer isso, o filme não apenas retoma eventos históricos, mas também revela as camadas subjetivas que compõem a narrativa histórica. Isso oferece um intrincado ponto de vista sobre as políticas de memória, essencial para compreender os impactos duradouros da ditadura e a contínua luta por justiça e verdade na América Latina. Nesse sentido, *La ciudad de los fotógrafos* elabora o imperativo da memória a partir de uma perspectiva que procura, pela autorreflexão, conservar a heterogeneidade do passado, de forma a iluminar possibilidades de vida no presente. Afinal, de que maneira podemos trazer de volta à vida as imagens de arquivo, de desaparecidos e mortos pela ditadura? Como contar as histórias minoritárias dos subalternos sem objetificá-los, assujeitá-los, sem reproduzir o horror e a violência da transmissão da memória da barbárie?⁷

⁷ Seguindo a conhecida equação benjaminiana, Homi Bhabha (2009) argumenta que a ética da memória está comprometida em explodir o tempo homogêneo. A memória estabelece uma relação confrontativa

Em sua jornada de busca pela cidade-fotografada, de escutar os ecos das vozes emudecidas nas praças e esquinas, de montar com testemunhos e fotografias, o filme desvela algumas das práticas, presentes e passadas, de fazer *aparecer* os desaparecidos. Ao longo do documentário, percebemos como familiares usavam a fotografia como traje⁸, pendurando as imagens sobre seus corpos. Vestir a fotografia é um ato tangível e simbólico ao mesmo tempo, na medida em que a imagem é vertida em pele que os vivos carregam em e sobre si. A prática de trajar a imagem de mortos e desaparecidos, levá-las literalmente no peito, era recorrente entre os familiares, seja nos protestos, nas performances ou nos rituais religiosos (imagens 12 e 13). Com isso, faziam as imagens caminharem junto a si pela cidade. Vestir a fotografia causa estranhamento, porque se deslocam as imagens de seus contextos e lugares habituais, como o porta-retratos ou o álbum, despertando-as da condição de arquivos íntimos, e as fazendo circular entre diferentes contextos e sentidos. Assim, de imagem pessoal e de circulação restrita à família passam à condição de imagem pública, de circulação social, artefato que demanda justiça. Vestir as imagens constitui uma forma expressiva que mostra como a fotografia está imbricada com outros sentidos e como a memória é incorporada e se materializa na imagem (Edwards, 2005).

Imagens 12 e 13



Fonte: *La ciudad de los fotógrafos* (2006), Sebastián Moreno.

Em seu testemunho, Ana González conta:

Para mim, foi muito, muito difícil encontrar uma fotografia para colocar no peito. Eram quatro. [...] Não conseguia encontrar uma porque nunca tivemos uma máquina fotográfica em casa. Por casualidade, tenho uma foto familiar. Porque passou uma vez um fotógrafo em casa e perguntou “Senhora, quer tirar uma foto?” [...] Eu creio que naquele dia não tínhamos nada nem para comer. Mas tivemos a ideia, o *alumbramento*, não sei, a magia de lhe dizer: “Claro, passe”. E é a única foto que

com o passado, no presente. O filme pode ser entendido, assim, como um espaço intersticial que forja conexões através de um exercício de imaginação política e epistemológica, apostando que as memórias e histórias despertadas nesse processo constituem um lugar tênue, áspero e fragmentado, mas indispensável.

⁸ São majoritariamente mulheres que carregam suas vítimas junto ao corpo, colocando questões sobre gênero e ditadura, bem como sobre a predominância das relações familiares nas políticas de memória na América Latina. Sobre isso, cf. Jelin (2002).

existe. Então, não ter a foto da família é como não formar parte da história da humanidade (Ana González, *La ciudad de los fotógrafos*, 2006).

Ao tocar na questão de *quem* possuía fotos de família, um tema ligado à classe social, Ana aponta para o fato de que muitas fotos de *detenidos-desaparecidos* são retratos. Em geral, eram fotos para registros de trabalho ou retratos “especiais”, muitas vezes tiradas em estúdio, com as melhores roupas, conscientes de que aquele retrato era valioso pelo custo e pelo afeto, mas sem saber que aquele seria o único retrato de suas vidas.

A partir da reflexão de Ana, de que não possuir uma fotografia “é como não formar parte da história da humanidade”, o fotógrafo Claudio Pérez conta de seu projeto de recuperar fotos de cada *detenido-desaparecido* chileno. Para ele, não ter ao menos uma imagem dessas pessoas nos arquivos é torná-las duplamente desaparecidas; é esquecê-las e retirar-lhes o único corpo que lhes restou: a imagem. Ele diz: “percorri todos os arquivos e me dei conta de que não existiam fotos de todos os *detenidos-desaparecidos*. Havia 1197, e nos arquivos de todos esses organismos havia 600 ou 700 fotos. No podia ser que estivessem duplamente desaparecidos! Então, havia como que um dever de devolvê-los de volta à vida”.

O projeto Muro da Memória, realizado por Claudio Pérez e Rodrigo Gómez, é um lugar de memória, em Santiago que resulta dessa busca por imagens de cada *detenido-desaparecido*⁹. Durante essa peregrinação, Pérez comenta como foram encontrando a vida íntima e cotidiana dessas pessoas (Imagens 14 e 15). Muitas fotografias que os familiares possuíam retratavam momentos ordinários: tocando piano, andando de bicicleta, na praia, em um desfile. Esse projeto, portanto, recupera uma dimensão diferente da história dos *detenidos-desaparecidos*, focando suas relações afetivas e sociais, e em histórias desconhecidas que não tinham espaço em projetos de memória oficial sobre a luta política da época.

Imagens 14 e 15

⁹ O Muro foi inaugurado em 2001 e contém mais de 950 fotografias de *detenidos-desaparecidos* da ditadura cívico militar chilena. Localizado no Parque de Los Reyes, em Santiago, o memorial Puente Bulnes conta com o Muro da Memória e a praça Joan Alsina. Conferir: <https://memoria.bienes.cl/sitios/puente-bulnes/>. Acessado em 29/05/2024.



Fonte: *La ciudad de los fotógrafos* (2006), Sebastián Moreno.

A fotografia ultrapassa a intenção inicial dos/as fotógrafos do coletivo, que era principalmente a de denunciar as atrocidades do regime militar, e passa a fazer parte intrínseca da história e da memória social do país. Projetos como o Muro da Memória, o memorial mantido por Helena Maureira em sua casa e os arquivos da AFI evidenciam as diversas táticas de fazer *aparecer* os desaparecidos, criando meios para que habitem tanto os espaços domésticos quanto urbanos, e demonstram como a imagem é incorporada e ressignificada *na e pela* história subalterna.

A história do passado responde a prerrogativas do presente. A maneira como o passado é narrado e reconstruído, bem como as perguntas que são feitas a ele, refletem os interesses, as disputas e as preocupações do momento presente (Jelin, 2002, 2017; Trouillot, 2016). Durante o período imediatamente posterior ao fim da ditadura e ao longo do processo de transição, a narrativa predominante era a de “resolver” a problemática dos Direitos Humanos, “intentando refundar, bajo las consignas del consenso y la reconciliación, la idea de identidad nacional” (Contreras, 2012: 10). Já no contexto de *La ciudad de los fotógrafos*, em 2006, emergia uma política de memória distinta, voltada para a verdade e para a nação. As imagens, montadas no filme,

conferem rosto, vida, movimento e fisionomia aos vencidos da história, silenciados, apagados e invisibilizados da história oficial da ditadura, mas que também não se encaixam propriamente nas histórias oficiais da transição e da democracia chilena (Bianchini, 2006).

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar [...]. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo, o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória (Didi-Hubermam, 2017a: 16).

A história que ocorre ao nível da imagem é, por si, incompleta – como toda narrativa da história. Montadas e articuladas, as imagens no filme propõem um encadeamento reflexivo que indicam que a fotografia funciona como um dispositivo que lança luzes sobre a sobreposição entre passado e presente. A cidade-fotografada do passado se revela na cidade vivida do presente. Assim, o filme não apenas provoca a memória, mas também articula uma visão crítica e reflexiva sobre como essas imagens continuam a influenciar e moldar a percepção contemporânea da cidade e sua história. Trata-se, no limite, de desmontar e remontar sons, testemunhos, imagens e trajetórias que entrelaçam memórias e experiências.

Considerações finais

Edwards (2012), ao estudar dinâmicas históricas que se desenrolam no nível da imagem, sugere que a fotografia seja considerada ponto de partida para questionar o próprio conceito de história. Mais do que simplesmente documentar ou ilustrar, a fotografia interpela a noção de história como uma cronologia linear, uma sucessão unidimensional e passiva de eventos. Se seguirmos a perspectiva de história proposta por Walter Benjamin (1994), poderíamos argumentar que a fotografia está mais relacionada à história como um conjunto de memórias que se sobrepõem e transbordam, como memória-ação, do que a uma sequência ininterrupta e coesa de acontecimentos.

La ciudad de los fotógrafos revela o artifício dos marcadores temporais cronológicos (passado, presente e futuro) e mostra como o passado lança luz sobre as promessas não cumpridas do presente. Afinal, “la democracia no pudo cumplir la promesa de campaña del plebiscito de 1988 – ‘la alegría ya viene’ – ni logró restaurar la ruptura de los lazos sociales provocada por el terror instaurado durante la dictadura” (Bravi, 2012: s.p.). No entanto, o filme também aponta para a forma como esse passado constrange o presente, na forma de suas sobrevidas, que persistem, de um lado, como

cicatrizes e traumas, e, de outro, como táticas de enfrentamento contra os poderes instituídos – como nas manifestações massivas de 2019 (Badilla e Aguilera, 2021; Roca *et all*, 2023).

A partir de um documentário que registra as diversas manifestações dessas sobrevidas, este artigo buscou analisar as maneiras como a fotografia e as práticas fotográficas da AFI produzem espaços e memórias da cidade. O filme utiliza desses elementos para construir uma experiência política, revelando as vidas retratadas nas fotografias e as cidades que habitam Santiago. Assim, *La ciudad de los fotógrafos* evidencia como é possível aprender e compreender *com, a partir e através* da imagem. Mais do que uma análise detalhada do filme, minha intenção foi problematizar algumas das dimensões que ele apresenta sobre os intrincados processos de construção da memória, a partir das subjetividades e dos afetos que as imagens engendram. Nesse sentido, *La ciudad de los fotógrafos* parece um experimento para tentar contar e dar conta – parcialmente – desse passado, dessa história não-oficial que acontece(u) ao nível da imagem e na cidade.

La ciudad de los fotógrafos nos traz imagens ao “rés do chão”: as ruas, barricadas, os transeuntes, estudantes, trabalhadores e mulheres, revelando um cotidiano marcado tanto pela violência e morte, quanto pela luta e resistência. São imagens de assombro e *alumbramento* que não só ultrapassam os limites de museus e arquivos, como clamam pela desmonumentalização da história. Essas imagens apresentam disputas ainda atuais em torno do passado, do presente e, com efeito, do futuro. Afinal, como afirma Anne McClintock (2010: 477), “a história é uma série de fabulações sem as quais não podemos passar. É uma prática inventiva, mas não serve a qualquer invenção. Pois é o futuro, e não o passado, que está em jogo na disputa sobre quais memórias sobreviverão”.

Imagens 16, 17, 18 e 19



Fonte: *La ciudad de los fotógrafos* (2006), Sebastián Moreno.

O desfile dos/as fotógrafos/as pela Santiago-atual, em paralelo ao ato-exposição que fizeram nos anos 1980, quando suas imagens foram censuradas no Chile, é uma ação de idas-e-vindas que explode o *continuum* da história, sobrepondo temporalidades e entrecruzando memórias¹⁰, destacando a relevância das formas de luta no Chile

¹⁰ Com a expressão “temporalidades sobrepostas, memórias entrelaçadas”, que serve de título para este artigo, mimetizo o famoso primeiro capítulo de Edward Said (1994), intitulado “Overlapping Territories, Intertwined Histories”, da obra *Culture and Imperialism*. Essa associação não diz respeito, necessariamente, a questões substantivas, mas como uma associação de ideias. Ao discutir o impacto do imperialismo em diversas culturas e geografias, Said sugere que, frequentemente, elementos que aparentam dispersos e independentes, na verdade, podem estar intrinsecamente conectados e influenciam-se mutuamente ao longo da história. Quando abordo a fotografia como articulação que

contemporâneo. Porque é preciso pensar que nem só de monumentos se tece a memória de um país, e nem só de lugares de memória se constrói uma cidade. A indagação do diretor Sebastián Moreno com a qual iniciei este artigo – “Onde está a cidade que meu pai fotografou?” – encontra resposta nessa constante atualização, que evidencia a necessidade de buscar e estar atento às ruínas, tanto materiais quanto simbólicas, que persistem, mesmo que a cidade-atual e as memórias institucionais tentem ocultá-las ou relegá-las ao esquecimento. Como o próprio diretor ressalta ao final do documentário: “ao recordar minha infância, muitas coisas ficam em branco. Quando isso acontece, volto a olhar as fotografias. As coisas voltam a aparecer. Recobro as paisagens, os odores, os momentos; volto a encontrar a cidade que meu pai fotografou”.

permite o trânsito e a sobreposição de diferentes temporalidades, assim como o entrelaçamento de memórias, sugiro que, no contexto da prática fotografia, as fronteiras físicas e temporais não são tão rígidas, permitindo uma maior fluidez e interconexão de histórias, memórias e experiências *através e a partir das imagens*.

Referências

- BADILLA, Manuela; AGUILERA, Carolina. The 2019–2020 Chilean anti-neoliberal uprising: A catalyst for decolonial de-monumentalization. *Memory Studies*, v. 14, n. 6, p. 1226-1240, 2021. DOI: 10.1177/17506980211054305.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- BHABHA, Homi. On global memory: Reflections on barbaric transmission. In: Anderson, J. (ed.). *Crossing cultures: Conflict, migration, and convergence*. Carlton: Miegunyah Press, 2009. p. 46-56.
- BIANCHINI, María Chiara. Memoria histórica, democracia y desarrollo en Chile 1973-2003. In: Encuentro de Latinoamericanistas Españoles: Viejas y nuevas alianzas entre América Latina y España. 2006, Santander, España. *Anais*, 2006. p.1517-1526.
- BRAVI, Carolina. La ciudad como espacio de construcción de la memoria en el film chileno La ciudad de los fotógrafos. *Cine Documental*, n. 5, 2012. Disponível em: https://revista.cinedocumental.com.ar/5/articulos_03.html. Acesso em: 29/05/2024.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, Vozes, 1998.
- CONTRERAS, Tania Medalla. “No tener la foto de la familia es como no formar parte de la historia de la humanidad.” En torno a “La ciudad de los fotógrafos”, de Sebastián Moreno. In: III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2012, Córdoba. *Anais*, 2012. p.1-12.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Diante do tempo*. Belo Horizonte, UFMG, 2017a.
- _____. *Quando as imagens tomam posição*. Belo Horizonte, UFMG, 2017b.
- EDWARDS, Elizabeth. *The Camera as Historian*. Durham, Duke University Press, 2012.
- _____. Photographs and the sound of history. *Visual Anthropology Review*, v. 21, n. 1 e 2, p. 27-46, 2006.
- HALBWACHS, Maurice. Espaço y memoria colectiva. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, ano III, n. 9, p. 11-40, 1990.
- HIDALGO, Cora Requena. La ciudad de los fotógrafos: espacio, imagen y memoria. *Fotocinema*, n. 25, p. 211-233, 2022.
- JELIN, Elizabeth. *La lucha por el pasado: como construimos la memoria social*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2017.
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI, 2002.
- LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. São Paulo, Paz e Terra, 2004.

MÁRQUEZ, Francisca; COLIMIL, Marcelo; JARA, Daniela; LANDEROS, Víctor; MARTÍNEZ, Catalina. Paisaje de la Protesta en Plaza Dignidad de Santiago, Chile. *Revista Chilena De Antropología*, v. 42, p. 112-145, 2020. DOI: 10.5354/0719-1472.2020.60487

McCLINTOCK, Anne. *Couro Imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas, Editora da Unicamp, 2010.

OLIVEIRA, Lucas Amaral de. *Primo Levi e os rumores da memória: limites e desafios na construção do testemunho*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. DOI:10.11606/D.8.2013.tde-17122013-122149. Acesso em: 2024-05-31.

RICHARD, Nelly. *Lo político y lo crítico en el arte*. Valencia, Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), 2011.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

ROCA, Andrea. *Fogo e asfalto: insubmissões, perseguições e fantasmagorias*. Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. DOI:10.11606/T.8.2019.tde-25112019-174327. Acesso em: 2024-05-30.

ROCA, Andrea; MÁRQUEZ, Francisca; BUSTAMANTE, Javiera. Por una antropología del paisaje de la protesta: ruina, iconoclasia y antropofagia en plaza dignidad. *Mana*, v. 29, n. 1, p. e2023005, 2023.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo, Senac, 2009.

SAID, Edward. *Culture and Imperialism*. New York, Vintage Books, 1994.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado*. São Paulo, Cia das Letras, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras da América Latina. *Temas em Psicologia*, v. 17, n. 2, p. 311-328, 2009.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo, Cia das Letras, 2003.

TRIANA, Bruna. Restos de passados, fragmentos de histórias: memória, temporalidade e cidade nas fotografias de Ricardo Rangel (1950-1975). *Anuário Antropológico*, v. 48, n.2, p. 1-24, 2023. DOI: <https://doi.org/10.4000/aa.11104>.

_____. Ensaio em preto e branco: arquivo, memória e cidade nas fotografias de Ricardo Rangel. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. DOI: <https://doi.org/10.11606/T.8.2020.tde-07052020-225703>.

_____; GÓMEZ, Diana. A análise fílmica na antropologia: tópicos para uma proposta teórico-metodológica. In: Barbosa, Andrea et all (Orgs.) *A Experiência da Imagem na Etnografia*. São Paulo, Terceiro Nome, 2016, p. 109-125.

TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silenciando o passado*. Curitiba, huya, 2016.

ZERWES, Erika. A fotografia humanista e a construção de uma historiografia sobre a fotografia latino-americana. *História: Debates e Tendências*, v. 16, n. 2, p. 314-327, jul./dez. 2016.

_____. As famílias dos homens: os trânsitos do humanismo na fotografia internacional e brasileira. *Estudos Ibero-Americanos*, v. 44, n. 1, p. 149-161, jan-abr./2018.

Pescadores de imagens: análise do uso de imagens nas pesquisas do projeto RENAS por meio da perspectiva da antropologia visual

Image fishers: an analysis of the use of images in the RENAS project research through the perspective of visual anthropology

Fernanda de Lourdes de Almeida Camposa

Universidade Federal do Pará

Belém, PA, Brasil

contato.fernandacampes@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-2651-2243>

Recebido em: 30 de junho de 2024

Aceito em: 30 de julho de 2024

Resumo

O Projeto RENAS realiza dezenas de estudos no âmbito das populações tradicionais, haliêuticas visando compreender e valorizar os conhecimentos que perpassam pela identidade sociocultural desses grupos. Durante sua construção, foi fundado o Laboratório de Antropologia dos Meios Aquáticos (LAMAq), que possui um vasto acervo documental e o Banco Imagético BIP RENAS. O objetivo deste trabalho foi de identificar a produção audiovisual presente nas monografias orientadas pela Dra. Lourdes Furtado que sejam correlacionadas com antropologia da pesca e as imagens sobre a Terceira Fase do Projeto presente no BIP RENAS, analisando e correlacionando com a perspectiva da antropologia visual sobre o uso imagético em pesquisas etnográficas. Nas monografias, foram levantadas 218 imagens e 15 anexos, divididas em 3 categorias: fotografias, ilustrações/desenhos e anexos nas monografias. No Banco Imagético, elas foram classificadas em a) nome da pasta e b) quantidade de subpastas c) quantidade de fotografias e d) quantidade de vídeos. Foram constatadas de 15 pastas, algumas delas divididas em subpastas, somaram 2.582 imagens e 4 vídeos. Pode-se analisar que os pesquisadores do Projeto se preocuparam com a utilização de imagens para registros: para comprovação de campo, para construção da memória do projeto ou como metodologia para a análise de instrumentos e culturas das populações pesquisadas. Esse trabalho demonstra um diálogo já existente com o uso imagético, que pode ser aprofundado com a propagação do debate da antropologia visual conjuntamente com o da antropologia da pesca, que se faz extremamente necessário para potencializar ainda mais essas pesquisas etnográficas.

Palavras-chave: Banco de imagens. Uso imagético. Antropologia da pesca.

Abstract

The RENAS Project carries out dozens of studies within the scope of traditional, fishery populations in order to understand and value the knowledge that permeates the sociocultural identity of these groups. During its construction, the Laboratory of Anthropology of Aquatic Media (LAMAq) was founded, which has a vast document collection and the BIP RENAS Image Bank. The objective of this work was to identify the audiovisual production present in the monographs supervised by Dr. Lourdes Furtado that are correlated with fishing anthropology and the images on the Third Phase of the Project present in BIP RENAS, analyzing and correlating with the perspective of visual anthropology on the use of images in ethnographic research. In the monographs, 218 images and 15 attachments were collected, divided into 3 categories: photographs, illustrations/drawings and attachments in the monographs. In the Image Bank, they were classified into a) folder name and b) number of subfolders c) number of photographs and d) number of videos. There were 15 folders, some of them divided into subfolders, totaling 2,582 images and 4 videos. It can be seen that the Project's researchers were concerned with using images for recording: for field verification, for building the project's memory or as a methodology for analyzing instruments and cultures of the researched populations. This work demonstrates an existing dialogue with the use of imagery, which can be deepened with the propagation of the debate on visual anthropology together with the anthropology of fishing, which is extremely necessary to further enhance these ethnographic researches.

Keywords: Image bank. Imagery use. Fishing Anthropology

1. Introdução

A história da antropologia visual confunde-se e mistura-se com o desenvolvimento dos métodos fotográficos, e data a segunda metade do século XIX. O ser humano sempre teve a necessidade de capturar o olhar, o momento, e era exatamente o que as fotografias conseguiam fazer. Durante as idas a campo, o contato com diferentes culturas causava um estranhamento, inquietação sobre aquilo que se via. Passava-se, então, a haver uma necessidade de observação, que se transcrevia em seus cadernos de campo, e posteriormente, com suas máquinas fotográficas e de registro cinematográfico. A antropologia visual nasce justamente nessas interrogações sobre a imagem como forma de trabalhar a representação do outro.

Temos como exemplo Malinowski, um dos precursores da utilização de imagens em pesquisas etnográficas, que à época de suas pesquisas “se deu em um período em que a antropologia debatia e criticava os métodos de interpretação vigentes e, por sua vez, buscava novas técnicas de pesquisa em que a obtenção das informações deveria ser baseadas na observação direta” (CAMPOS, 1996, p. 276). O autor usava desenhos, fotografias e pranchas, mesmo não sendo fotógrafo, publicou em seu livro “Argonautas do Pacífico”, demonstrando uma riqueza de imagens. Posterior a ele, a pauta do uso das imagens foi levantada com Franz Boas, Margaret Mead, Gregory Bateson, que abordarei no decorrer deste artigo.

Especificamente no Brasil, o surgimento da antropologia visual deu-se recentemente comparado à países como a França, no entanto, se consolidou com debates de autores como Etienne Samain e Cornelia Eckert. Atualmente, a visualidade se vê cada vez mais presente nas discussões antropológicas, que destrincharei no decorrer desse trabalho.

Tendo me interessado desde antes do início da graduação pelas Ciências Sociais e pela visualidade por influência de meu pai, Alessandro Campos, que é antropólogo, o interesse apenas cresceu durante o curso. Participo do Grupo de Pesquisa em Antropologia Visual e da Imagem – VISAGEM, que desde sempre dialogou muito com o Projeto RENAS, no qual consegui bolsa de iniciação científica e desenvolvi os subprojetos que compõe esse trabalho.

O Projeto RENAS do Museu Paraense Emilio Goeldi estuda as populações pesqueiras amazônicas desde os anos de 1967, acumulando diversas produções científicas da zona costeira amazônica e suas populações. Lourdes Furtado foi coordenadora do Projeto de 1990 à 2019, orientando estudantes de graduação e pós graduação na área de ciências humanas e antropologia da pesca. Durante esse período, foi criado um banco de imagens – BIP RENAS – que armazena imagens que foram capturadas e utilizadas nessas pesquisas.

Fruto de dois anos de pesquisa em iniciação científica, esse trabalho junta dois subprojetos: o primeiro, que analisa o uso de imagens em monografias orientadas pela Dra. Lourdes Gonçalves Furtado; e o segundo, que investiga as imagens da Terceira Fase do Projeto RENAS presentes no Banco Imagético – BIP RENAS.

Com as monografias, busquei dialogar com as literaturas sobre antropologia visual para analisar o uso das imagens nas pesquisas do Projeto RENAS, tentar entender a finalidade e o quê o pesquisador buscou repassar com a utilização ou não de recursos imagéticos em sua pesquisa antropológica com populações tradicionais pesqueiras. Além disso, levantar dados quantitativos de números de imagens utilizadas, e dividi-las em subcategorias para fins de compreensão de seu uso.

Com a pasta da Terceira Fase do Banco Imagético, o objetivo foi analisar o acervo imagético e de que forma foi utilizado o audiovisual durante a construção do projeto e suas pesquisas etnográficas.

Para compor a discussão sobre o uso imagético, realizei levantamento bibliográfico sobre o marco histórico-teórico da antropologia visual, suas principais questões e colaboradores, além de que forma essa vertente da antropologia trata as imagens e as interpreta no âmbito das pesquisas etnográficas. Para obter as monografias, recorri aos repositórios *online*. As dissertações e teses escolhidas para esta pesquisa foram selecionadas por dialogarem com a antropologia e com temas da pesca e estudos das populações tradicionais, temáticas estas que compõem as linhas de pesquisa do Projeto RENAS. Especificamente para a análise do Banco Imagético, realizei o levantamento de dados sobre o acervo presente no BIP RENAS, presente no

Laboratório dos Meios Aquáticos – LAMAQ, classificando-as por: a) nome da pasta e b) quantidade de subpastas c) quantidade de fotografias e d) quantidade de vídeos.

Dessa forma, meu objetivo aqui é analisar como as imagens entraram no contexto da antropologia, como seu uso se relaciona com as práticas antropológicas e quais suas potencialidades, principalmente no âmbito das pesquisas em antropologia da pesca. De que forma o uso imagético do Projeto RENAS demonstra a capacidade metodológica das imagens em pesquisas etnográficas? Essa pergunta busco tentar responder no decorrer desse trabalho.

Primeiro, discorrerei sobre a história do Projeto RENAS, como e por quem foi criado; quais seus objetivos e sua área de pesquisa. Além disso, explicar sobre a origem do Laboratório dos Meio Aquáticos e a criação do Acervo e do Banco de Imagens. Após isso, utilizo do marco histórico-teórico da antropologia visual para fomentar a discussão desta pesquisa e da utilização de imagens pelo Projeto. Com um capítulo para cada fase de minha pesquisa, na Fase I o foco é voltado para análise da utilização de imagens nas monografias. Na Fase II, o Banco Imagético e Acervo se faz como objeto de estudo. Por fim, seguiremos para as considerações finais e conclusão das investigações abordadas neste trabalho.

2. O Projeto RENAS – história, o Laboratório e o Banco de Imagens

O Projeto RENAS - Recursos Naturais e Antropologia das Sociedades Marítimas, Ribeirinhas e Estuarinas da Amazônia: Relações do Homem com o seu Meio Ambiente – têm seu início datado em 1990, concebido no Museu Paraense Emílio Goeldi pelos pesquisadores Lourdes Gonçalves Furtado, Isolda Maciel, Maria José Carvalho, Arian Nery, Ivete Nascimento e Ruth Cortez.

No contexto deste projeto são realizados dezenas de estudos no âmbito do cotidiano das populações tradicionais com vista a compreender e valorizar os conhecimentos que perpassam pela identidade sociocultural desses grupos. O projeto foi criado visando identificar, analisar e difundir as relações e processos pertinentes às sociedades haliêuticas e sua dinâmica na Amazônia. Durante seus 30 anos de história, o Projeto RENAS realizou diversos projetos de ensino, pesquisa e extensão, além de formar vários pesquisadores. Com estudos antropológicos e interdisciplinares, foi

pioneiro nos estudos sobre as dinâmicas políticas e socioculturais das populações haliêuticas amazônicas.

Dividido por fases, cada uma com seu devido enfoque em suas pesquisas e tendo em comum o interesse em pesquisar as populações haliêuticas, o Projeto RENAS inicia sua primeira etapa com a Primeira Fase em 1994, que prosseguiu até 1998. Seu objetivo era ampliar a geração de conhecimento sobre a realidade da pesca amazônica, que ainda permanecia invisível na sociedade regional.

Na transição para a Segunda Fase, foi ministrada uma oficina denominada “Recursos Naturais, Conflitos e Gestão na Pesca Amazônica” no Museu Paraense Emílio Goeldi, visando ouvir os interesses das comunidades, firmar parcerias e concomitantemente elaborar, a partir dos resultados, um Projeto para a Fase que se vinha.

A Segunda Fase, iniciada em 1999 e que prosseguiu até 2002 com recursos financeiros do International Development Research Centre (IDRC - Canadá), enfocou a tema “Organização social, Meio Ambiente e Desenvolvimento Sustentável para as Comunidades Pesqueiras da Amazônia”. Se obteve ainda mais parcerias firmadas com instituições de pesquisa e extensão, gerando resultados para diversos setores, como a difusão de conhecimento e interação ainda mais presentes com as comunidades pesqueiras.

Começando no final de 2002, a Terceira Fase enfatizou reunir e gerar conhecimentos e disponibiliza-los em Documentos Científicos e de divulgação, com exposições etnográficas e oficinas museológicas ministradas. É nesta fase que surge o Laboratório dos Meios Aquáticos (LAMAq) como um núcleo de estudos e trocas entre os pesquisadores.

Fundadora e coordenadora do Projeto de 1990 até 2019, Lourdes Gonçalves Furtado orientou estudantes de graduação e pós-graduação na área de ciências humanas e antropologia da pesca. Tendo como referência sua experiência em laboratórios de antropologia na França, Lourdes Furtado decide criar o Laboratório de Antropologia dos Meios Aquáticos (LAMAq), vinculado ao Projeto RENAS e ao Museu Paraense Emílio Goeldi, sendo esse um dos primeiros laboratórios de antropologia na Amazônia.

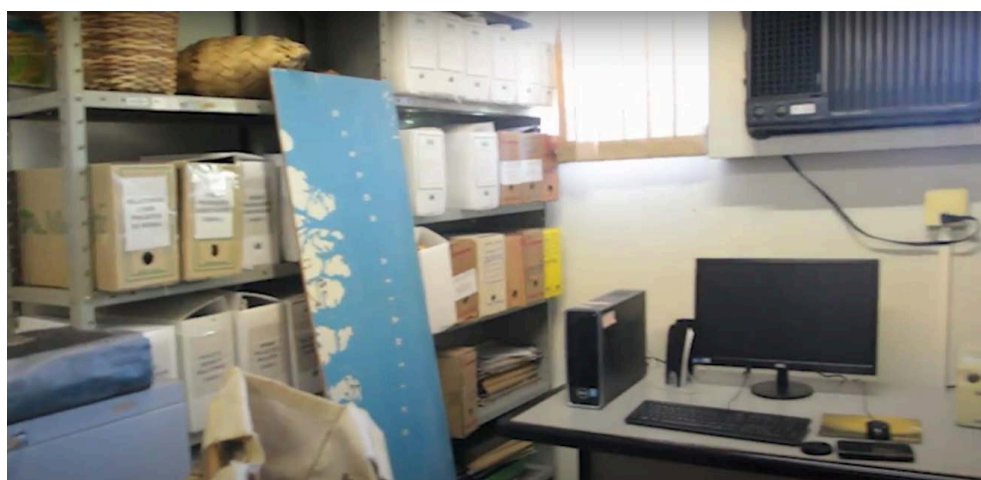
Presente fisicamente no Laboratório, foi construído o Banco de Imagens - BIP RENAS, onde acumula imagens de trabalhos de campo dos pesquisadores colaboradores do projeto. Justamente por conceber a imagem como importante para a pesquisa científica, Lourdes Furtado cita como cria esse olhar para o uso imagético:

“Como aprendiz do ofício de antropólogo, por orientação de Eduardo Galvão, meu Orientador científico no Museu Paraense Emílio Goeldi, desde 1967 até 1976, tive oportunidade de treinar meu olhar para obter imagem, tanto quanto possível, antropológica, isto é, a partir do enfoque temático de sua pesquisa e das possibilidades de compartilhamento do povo com o qual você está trabalhando” (GONÇALVES, 2014)

O BIP RENAS é composto por pastas presentes num computador, localizado no Laboratório, divididas por fases do Projeto - da Primeira à Terceira Fase - e por eventos ministrados durante esse período. Nelas, fotos capturadas pelos pesquisadores colaboradores durante suas idas a campo, participações em seminários, palestras e reuniões.

Além disso, o Laboratório contém um acervo físico onde contém trabalhos de conclusão de curso, relatórios de pesquisa, dissertações e teses dos pesquisadores e/ou que foram orientados pela professora Lourdes Furtado durante os anos do projeto. Ambos acervos, imagético e documental, foram objetos desse trabalho em dois períodos da iniciação científica dessa pesquisa.

Figura 1 – Computador do Banco Imagético e à esquerda o acervo físico com as pesquisas.



Fonte: pela autora.

No entanto, cabe ressaltar que as monografias aqui analisadas foram obtidas por meio de repositórios *online*, pois durante esta fase do subprojeto, os números de infecções pela Sars-Covid-19 estavam altos, o que impossibilitava o acesso ao acervo físico.

3. Marco histórico-teórico da Antropologia Visual

As imagens são objetos complexos, onde, às vezes, ultrapassam o lugar de imagem e encaixam-se “na caixa das coisas vivas” (SAMAIN, 2012, p.21). Como Samain defende, toda imagem nos oferece algo para pensar, é portadora de pensamento e fonte de comunicação. Uma imagem é capaz de produzir diversas interrogações e desdobramentos, capaz de carregar memórias e possuidora de uma polissemia marcante.

A visualidade tornou-se cotidianamente presente na sociedade ocidental, especificamente na era chamada de “reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 1936) – capaz de produzir imagens em larga escala –, que vem acompanhando os antropólogos desde o século XIX (RIBEIRO, 2005, p. 615). Como anteriormente citado, temos Malinowski como precursor do uso de imagens nas pesquisas antropológicas, com capturas fotográficas utilizadas como método de apoio, como aliada do caderno de campo.

Via-se a imagem como reprodução da realidade cultural em que se capturava. Apesar de haver uma desconfiança com o uso das imagens, cresceu-se uma esperança de que ela resolvesse problemas metodológicos, como da objetividade. As imagens eram usadas como ilustrações na pesquisa, apenas como método alternativo e complementar da escrita.

Franz Boas, utilizou-se da fotografia intensamente em suas expedições, onde capturava rituais, danças, festas, cotidiano do trabalho das populações, etc. Ele foi inovador no seu método do uso das imagens fotográficas:

“Tanto na expedição ao Estreito de Torres, quanto nas fotos utilizadas por Boas, há um valor documental inegável, são fotos realistas, associadas à observação, evidência, verdade e integridade cultural, atributos típicos do projeto antropológico da época” (CAIUBY, p. 12, 2012).

Margaret Mead e Gregory Bateson, nas suas pesquisas de análise da infância, desenvolvimento infantil, socialização e personalidade de crianças, também viam nas

fotografias um instrumento metodológico. Mead afirma que “uma imagem pode conduzir-nos à possibilidade de maior compreensão do real, por permitir, várias e várias vezes, a retomada da realidade para análise” (KOURY, p. 50, 1999). Ela defendia a câmera como “olho espião”.

A antropologia visual vem se desenvolvendo cada vez mais no Brasil, onde a partir os anos 70 recebeu uma maior valorização devido a percepção da capacidade do documento imagético de ser usado.

A produção recente entre os pesquisadores em Imagem e Ciências Sociais é bastante auspiciosa. É possível dividi-la em três segmentos básicos: o primeiro, referente àqueles que lidam com a produção fotográfica e videográfica de modo específico para registro e catalogação do real estudado; o segundo, que abrange os que pensam analiticamente os processos geradores de imagem como produção cultural e social; o terceiro, concernente aos que usam a imagem como recurso complementar para seus trabalhos (KOURY, 1999, p. 55).

Etienne Samain, antropólogo de origem belga, contribui quando diz que as imagens são “formas que pensam”, que toda imagem oferece uma forma de diálogo, sendo um dos principais teóricos da antropologia visual no Brasil. “O Fotográfico”, publicado em 1998, é o livro de sua autoria que coleta artigos de pesquisadores sobre imagens.

Cornelia Eckert, é coordenadora do NAVISUAL – Núcleo de Antropologia Visual – do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, criado com intuito de difundir debates sobre o uso imagético no material etnográfico, contribuindo para a construção da antropologia visual no país. Discorrendo sobre a trajetória da antropologia da imagem no Brasil, Eckert (2016, p. 282) defende que atualmente esse campo científico é de “envergadura”. Com a criação Comitê de Antropologia Visual da Associação Brasileira de Antropologia (CAV/ABA) em 1999, pode-se perceber a consolidação da antropologia visual como área de conhecimento.

Desde então, o crescimento dos grupos de antropologia visual, trabalhos de graduação, pós-graduação e pesquisas fundaram a base: a formação (PEIXOTO, 2018). Grupos como Grupo de Antropologia Visual/GRAVI, Laboratório da Imagem e Som/LISA em Antropologia, NAVISUAL e Banco de Imagens e Efeitos Visuais/BIEV foram essenciais para a expansão do debate e da formação de novos pesquisadores. Após,

surgiram grupos como o NAVIS/Núcleo de Antropologia Visual e até mesmo o Grupo de Pesquisa em Antropologia Visual e da Imagem/VISAGEM, no qual faço parte.

Podemos verificar que o uso das imagens na antropologia repassou por vários métodos durante sua trajetória, construindo sua história científica-teórica com autores que viam nas imagens formas de questionamentos do mundo, das culturas e dos costumes.

4. Fase 1 – análise do uso imagético nas dissertações e teses

Como dito anteriormente, esse trabalho une dois subprojetos de iniciação científica, vinculado ao Museu Paraense Emilio Goeldi, nos períodos de 2021 a 2022. A Fase 1, ou seja, a primeira pesquisa, teve como objetivo analisar especificamente o uso de imagens nas dissertações e teses orientadas pela Dra. Lourdes Gonçalves Furtado e as monografias da própria. Isso se deu justamente por Lourdes Furtado ser uma das fundadoras do projeto e de grande contribuição para a pesquisa em antropologia da pesca na Amazônia. As monografias escolhidas foram as que dialogavam com essa linha de pesquisa.

Ao lidar com os trabalhos, os categorizei por título, natureza, período de publicação e a quantidade de imagens. No entanto, separei as imagens por imagens contidas no corpo do texto e anexos, separadamente, pois acredito que ao serem tratadas de forma diferente na pesquisa que foram utilizadas, devam ser abordadas com um olhar especial.

Quadro 1 – Lista de teses e dissertações de orientandos de Dra. Lourdes Gonçalves Furtado utilizadas para análise deste trabalho.

Autor	Título	Natureza	Período	Quantidade de imagens
Aginaldo Aires Rabelo	Os meandros da memória: um mergulho no imaginário às margens do rio Capim	Dissertação	2008	20 + 5 anexos
Evanildo Moraes Estumano	Tradições de Conhecimento na Amazônia: uma	Tese	2018	30 + 5 anexos

	etnografia sobre o senso comum na pesca artesanal			
Isabel Soares de Souza	Aviamento e Reciprocidade: estudo da vila de pescadores-Apeú-Salvador-Viseu	Dissertação	2000	27 + 5 anexos
Lourdes Gonçalves Furtado	Curralistas e Redeiros de Marudá: pescadores do litoral do Pará	Tese	1987	47
Maria Regina Ribeiro Reis	Na Friadagem do Manguezal: organizar e tirar caranguejos nos fins de semana em Bragança (Vila do Acarajó)	Dissertação	2007	51
Thainá Guedelha Nunes	Viver às margens do rio: identidade e pertença na ilha do Combu/PA	Dissertação	2007	43
Wilma Marques Leitão	O pescador mesmo: um estudo sobre o pescador e as políticas públicas no Brasil	Dissertação	1996	0

Fonte: Elaborado pela autora.

Com estas monografias, busquei investigar o uso das imagens nestas pesquisas e suas funções nas etnografias, isto é, o que o antropólogo etnógrafo buscava com aquele material imagético? Cabia a imagem apenas a função de ilustração na pesquisa? Era fruto da interação com o grupo estudado? A imagem se mantinha como mecanismo de exposição daquela realidade? A produção de imagens visa uma função e fins determinados, principalmente quando inserida no contexto etnográfico. Por isso, busco entender o que o autor pretendia no uso das imagens em sua pesquisa, como cita Etienne Samain, quase que poeticamente, “desdobrar as imagens”, e o que elas têm a nos fazer pensar. (SAMAIN, 2014).

4.1 Categorias das imagens

As imagens foram organizadas em categorias, com o objetivo de compreender as formas de uso imagético utilizadas pelos autores em suas monografias. Foram criadas

3 categorias, “fotografias” – registros fotográficos –, “ilustrações/desenhos” – desenhos, pinturas ou colagens – e “anexos”, configurando esta última como qualquer imagem que o(a) autor(a) denomina como anexo em sua pesquisa (Tabela 2).

Quadro 2 – Categorias e número de imagens das monografias pesquisadas

Autor	Título	Número de fotografias	Número de ilustrações/desenhos	Número de anexos
Agnaldo Aires Rabelo	Os meandros da memória: um mergulho no imaginário às margens do rio Capim	20	0	5 anexos
Evanildo Moraes Estumano	Tradições de Conhecimento na Amazônia: uma etnografia sobre o senso comum na pesca artesanal	12	18	5 anexos
Isabel Soares de Souza	Aviamento e Reciprocidade: estudo da vila de pescadores-Apeú-Salvador-Viseu	27	0	5 anexos
Lourdes Gonçalves Furtado	Curralistas e Redeiros de Marudá: pescadores do litoral do Pará			0
Maria Regina Ribeiro Reis	Na Friadagem do Manguezal: organizar e tirar caranguejos nos fins de semana em Bragança (Vila do Acarajó)	49	2	0
Thainá Guedelha Nunes	Viver às margens do rio: identidade e pertença na ilha do Combu/PA	43	0	0
Wilma Marques Leitão	O pescador mesmo: um estudo sobre o pescador e as políticas públicas no Brasil	0	0	0

Fonte: Elaborado pela autora.

Como possível observar, a maior utilização imagética se encaixa na categoria de uso de fotografias nas pesquisas analisadas. Godolphim aponta a fotografia como técnica etnográfica de pelo menos três formas:

a) a fotografia como um instrumento de pesquisa, isto é, de produção de conhecimento etnográfico, onde a fotografia é tomada como mais uma técnica de documentação, junto com caderno de campo e o gravador, que se usa para registrar seus dados; b) como elemento de interação na devolução do material fotográfico, estimulando a relação com o grupo estudado e abrindo um campo de diálogo, de expressão da memória e das reflexões dos informantes sobre as imagens devolvidas; c) a fotografia como um elemento do discurso antropológico: como parte integrante de um “texto” que o antropólogo constrói ao propor uma interpretação da situação social estudada (GOLDOPHIM, 1995, p. 167-168).

É nesse sentido que analiso o uso das imagens nas pesquisas selecionadas, especificamente as fotografias, pois “quando olhamos para uma fotografia, olhamos a realidade que ela nos apresenta ao reapresentá-la” (NOVAES, 2015). As seis monografias acumulam no total 218 imagens e 15 anexos, vislumbradas no contexto de suas pesquisas. O que busco ao separar essas imagens é perceber se há uma preocupação do pesquisador com o tratamento delas e o quê que a utilização das mesmas diz sobre a relação do autor com o recurso imagético.

Agnaldo Aires, em sua dissertação, abraçando o método etnográfico de Malinowski, investiga a comunidade da vila de Sant’Ana do Capim, articulando “imaginário, identidade e memória” (AIRES, 2008, p.12) em sua pesquisa etnográfica. Utiliza de fotografias de sua autoria para mostrar os cenários de lugares da vila, conjuntamente de descrições escritas sobre os locais e suas importâncias históricas, auxiliando o leitor a “entrar” na Vila do Capim. Assim como, também, as fotografias de santos e procissões realizadas ajudam a expor a religiosidade da população. Pode-se perceber que as fotografias de Agnaldo se misturam com uma comprovação de sua estadia no campo com uma tentativa de usar desse meio imagético para auxiliar na experiência de explanação da vila.

Figura 2 – Fotografia retirada da dissertação de Agnaldo Aires. “Crianças durante o banho diário do trapiche do Cai n’água às margens do rio Capim, no exercício permanente das práticas corporais”.



Fonte: Agnaldo Rabelo, outubro de 2009.

Atento-me às fotografias das lideranças quilombolas e dos “Velhos das Antigas de Sant’Ana do Capim”, colocadas no corpo do texto, mas também como anexos, usando a fotografia como forma de memória àqueles que ajudaram a construir a história de Capim, mostrando como “as imagens fotográficas oferecem a possibilidade de retratar dimensões sociais íntimas, familiares e coletivas” (MEIRINHO, p. 67).

Figura 3 – Fotografia retirada da dissertação de Agnaldo Aires. “Seu Joãozito, uma das principais lideranças Quilombolas”.



Fonte: Agnaldo Rabelo, outubro de 2009.

Evanildo Estumano, em sua tese onde examina o senso comum na pesca do marapá, narra na Seção I o processo da cogitação do uso da fotografia, descreve que após o primeiro contato com a Turma de Pesca, as pessoas o questionavam sobre o material de filmagem, “ou mesmo pedindo para fotografar alguém do grupo como motivo de brincadeira” (ESTUMANO, 2018, p. 40). Aqui a imagem mostra-se como uma troca com a população pesquisada, como forma de aproximação e diálogo. Apesar disso, no corpo do texto, suas fotografias se focam em grande parte nas localidades como a Casa Comunitária da Sede da Comunidade Cristã de Jorocazinho de Baixo.

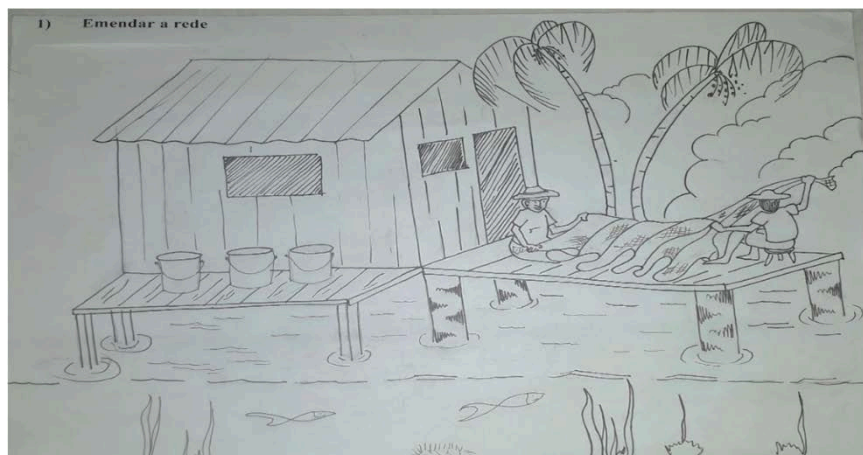
Figura 4 — Fotografia retirada da tese de Evanildo Estumano “Casa Comunitária, Sede da Comunidade Cristã de Jorocazinho e Baixo”.



Fonte: ESTUMANO, E.M. Arquivo Fotográfico — Dados de Campo 2015.

Estumano utiliza desenhos por ele para demonstrar as etapas do processo do “borqueio” – modelo de trabalho de pesca aberta realizado em equipe (ESTUMANO, 2018, p.132,) –, usando dessa descrição visual por meio de ilustrações para permitir a construção de uma ideia geral de como esse método funciona.

Figura 5 — Desenho retirada da tese de Evanildo Estumano “Borqueio. Etapa 1: emendar a rede”.



Fonte: ESTUMANO, EM. — Desenhos KROM.

Em sua monografia sobre o sistema de aviamento na pesca de Viseu, no corpo do texto, Isabel utiliza-se somente da escrita para compor seus desdobramentos de pesquisa, inserindo entre parênteses o número da fotografia que é capaz de ilustrar a situação descrita. Fica ao critério do leitor ver ou não a imagem posicionada no anexo como auxílio de interpretação das situações descritas. Nesse caso, as fotografias mostram-se como ilustrações, que auxiliam o entendimento da pesquisa, mas não são objetos de preocupação analítica, apenas como “reforço do real trabalhado” (KOURY, 1999, p. 50).

Figura 6 – Fotografia extraída da dissertação de Isabel Sousa. “Rede tainheira utilizada pelos pescadores de Apeú Salvador.



“Na Friadagem do Manguezal: organizar e tirar caranguejos nos fins de semana em Bragança (Vila do Acarajó)”, dissertação de mestrado de Maria Regina Ribeiro Reis, é composta abundantemente por fotografias para mostrar a realidade cultural dos tiradores de caranguejo da Vila do Carajó. Fotos que mostram desde as localidades da comunidade até suas interações sociais-culturais, exibindo também nas imagens confecção e construção de instrumentos de pesca. Destaco uma fotografia particularmente encantadora para mim, inserida conjuntamente da descrição escrita de Maria Regina quando ela retrata como um dos:

Importantes momentos de sociabilidade dos moradores da Vila: a catação de piolhos, que se prolonga até as dezoito horas num infinito bate papo, momentos em que os moradores, na maioria mulheres e crianças, atualizam-se nos acontecimentos da vila (REIS, 2007, p. 74).

Figura 7 – Fotografia extraída da dissertação de Maria Regina Reis. “Catação de piolhos”.



Fonte: Regina Reis, fevereiro de 2006.

O uso imagético de Maria Regina se faz presente em toda sua monografia, utilizando as imagens como metodologia de apoio à escrita, usando as duas formas de forma concisa e dialogando entre si. As fotografias são utilizadas como produção do conhecimento etnográfico. Ele encaixa-se no conceito de Achutti (1997) de fotoetnografia, onde se existe “no uso da fotografia como uma narrativa imagética capaz de preservar o dado e convergir para o leitor uma informação cultural a respeito do

grupo estudado”. Pode-se perceber nas imagens da autora um conforto com seus interlocutores, fotografias que são possíveis de serem capturadas apenas se ocorreu uma aproximação com a comunidade pesquisada.

As fotografias estão quase sempre entrelaçadas com a escrita de situações, locais e convivências descritas por Thainá Guedelha em sua dissertação. Ela interliga as imagens ao texto concomitantemente, tornando o visual e o não visual um conjunto concernente.

Quando uma narração visual que utiliza a fotografia é articulada com um texto escrito, ela só tem a contribuir – da mesma forma que a poesia e a literatura – para enriquecer e facilitar as interpretações dos dados, particularmente quando estes resultam de universos sociais cuja densidade e complexidade crescem a cada dia e nos quais as imagens se impõe cada vez mais como elementos próprios à sociabilidade, como relevadores das diferentes praticas culturais (ACHUTTI, 2004, p. 83).

Figura 8 – Fotografia extraída da dissertação de Thainá Guedelha. “Crianças do Igarapé do Combu na Sala de Leitura”.



Fonte: Thainá Guedelha Nunes, 2016.

Wilma Leitão não utiliza de imagens em sua monografia realizada em 1996 sobre políticas públicas do Brasil para pescadores, e mesmo a não utilização de imagens deve ser aqui fruto de análise. Acho curioso ressaltar que, mesmo produzindo sua tese anos antes, em 1987, Lourdes Furtado é uma grande usufruidora de fotografias e desenhos em sua pesquisa. Trazendo o contexto histórico do uso de imagens nas pesquisas de ciências sociais no Brasil:

É a partir dos anos setenta que as imagens passam a ganhar um espaço mais evidente de documentação nas ciências sociais do país. Os arquivos começam a ter uma preocupação mais objetiva com esses materiais, vistos como elemento analítico importante para a configuração histórica e social do país”. (KOURY, 1999.p. 51).

Assim sendo, as duas monografias mostram um paralelo, onde uma apenas se apropria da escrita para sua produção de conhecimento, enquanto a outra carrega 47 imagens em sua composição.

Lourdes Furtado, em sua monografia sobre curralistas e redeiros de Marudá, utiliza veemente das imagens para seu delicado e inovador trabalho em observação participante sobre as mudanças socioculturais dessa comunidade. Dialogando com o texto e com os dados apresentados pela escrita, as imagens – sejam elas ilustrações dos apetrechos de pesca, mapas e fotografias – parecem estar unidas intrinsecamente com o resto da monografia.

As fotografias, mesmo que geralmente apresentadas quase que em colagem, unidas e as vezes catalogadas como uma só figura, ainda recebem uma preocupação de serem visíveis; não estão ali apenas para dar uma “graça” ao texto, mas sim para complementar e deixar o autor à par das análises que Lourdes Furtado faz ao longo de sua pesquisa.

Figura 9 – Imagens extraídas da monografia de Lourdes Gonçalves Furtado.

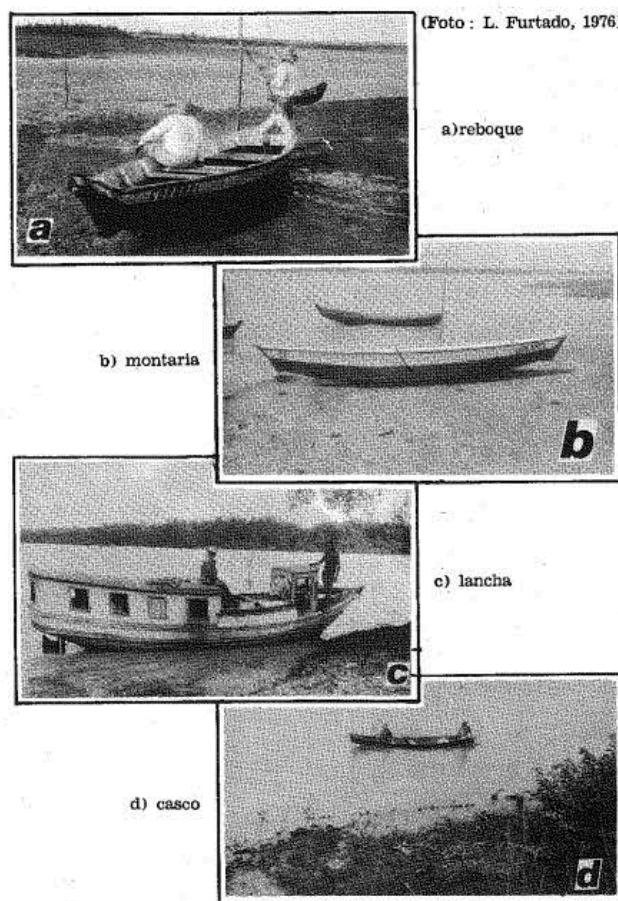


FIG. 35 — Embarcações utilizadas no litoral de Marapanim

Fonte: Lourdes Gonçalves Furtado, 1987.

Podemos analisar que cada pesquisador possui uma relação com o uso imagético, mas que na grande maioria as imagens se fazem presentes em suas pesquisas etnográficas. Mesmo sem leituras específicas da antropologia visual, fotografias e desenhos compõem as etnografias; talvez não intrínseca para os autores quanto a escrita, mas elas estão ali, fazendo parte das monografias, tomando um espaço mesmo que ora tímido.

5. Fase 2 – análise do acervo

No levantamento sobre as pastas que remetiam às Fases III e IV do Projeto RENAS, que são as fases de análise específicas destas pesquisas, foram constatadas

apenas pastas para a Fase III (2003-2013). Com o conteúdo de 15 pastas, algumas delas divididas em subpastas, somaram 2.582 imagens e 4 vídeos.

Quadro 3 – Pastas contidas no Banco Imagético na pasta principal “Projeto RENAS III – 2003 a vigente” e quantidade de subpastas, fotografias e vídeos

Nome da pasta	Quantidade de subpastas	Quantidade de fotografias	Quantidade de vídeos
Cooperação internacional entre países de Língua Portuguesa	6	764	2
Dissertação Alice	0	53	0
Regiane Alves – Pesquisa de Campo	0	30	0
Subprojeto Maria José Oliveira Silva	0	58	0
Lamaq – Seminários	2	89	0
Oficina EXPOEC		34	0
Projeto Oficina Gestão Solidária	1	59	0
Projeto PPGCS-UFPA-MPEG		45	2
Projeto RESEX Mãe Grande	11	1041	0
RENAS vai para Curuçá	1	290	0
Reunião RENAS III	0	3	0
Seminário Apresentação Trabalhos Científicos LAMAQ	0	25	0
Exposição Museu de Portas Abertas	0	13	0

Fonte: Criada pela autora baseada no Banco de Imagens – BIP RENAS.

Com isso, pode-se analisar que nas pastas da Terceira Fase, os pesquisadores do

Projeto preocuparam-se com a utilização de imagens para registros. Sejam eles para comprovação de campo – percebida na antropologia desde Malinowski –, para construção da memória do projeto ou como metodologia para a análise de instrumentos e culturas das populações pesquisadas, para futuras consultas, como era comum nos laboratórios na época em que foi fundado.

O acervo imagético do RENAS é um grande fomentador de pesquisas, pois além de ser extremamente rico no que tange a imagens de populações haliêuticas, ele narra a própria história do projeto. Com fotografias e vídeos capturados pelos pesquisadores que se fizeram presentes em pesquisas de campo, palestras e projetos vinculados, o BIP RENAS tem uma potencialidade enorme com a memória de cada um deles.

O papel desta pesquisa ao trazer o diálogo com a antropologia visual é de justamente mostrar a capacidade metodológica dessas imagens nas pesquisas etnográficas e do debate sobre a memória tanto dos pesquisadores quanto a memória social das populações tradicionais. As imagens do acervo aqui possuem diversas possibilidades, narrando a história do Projeto e a relação entre pesquisador e pesquisado por meio de fotografias e vídeos, citando Peixoto (2001), “imagens do outro, imagens de si”.

Figura 10 – Pescador limpando peixe.



Fonte: Banco de Imagens – BIP RENAS.

“Mergulhando nas imagens”, como diz Etienne Samain (2012), e nas pastas contidas no acervo, pude perceber que o audiovisual sempre esteve presente na história do Projeto RENAS, tendo os pesquisadores ou não um estudo aprofundado sobre a antropologia visual. Seja para a construção de memória do projeto ou para captura da sociabilidade e mecanismos de pesca, houve uma preocupação com esse Olhar do Outro que Jean Rouch, fundador da antropologia compartilhada, defendia.

Figura 11 – Pescadores mostrando rede de pesca.



Fonte: Banco de Imagens – BIP RENAS.

O Banco Imagético é como um processo dinâmico, onde o exercício etnográfico revela as memórias visuais existentes nas imagens. Mendonça (2017, p. 74) relata em como a noção de “campo imagético” implica num “fluxo de imagens em movimento contínuo. São memórias visuais latentes entre a materialidade analógica e a virtualidade virtual”.

Dessa forma, as imagens como esse objeto de análise, principalmente num projeto em que tem como intuito pesquisar populações tradicionais e haliêuticas, tem grande potência para descrever aspectos sociais e culturais para além das limitações da escrita.

“As relações entre sociedades estudadas em seu aspecto sociocultural, o fotógrafo-etnógrafo, os interlocutores e as imagens visuais

que aquele produz pode induzir à reflexão não apenas sobre a criação das mesmas. Cresce-se a isso a análise do conteúdo nelas presente e, também, os ocultamentos que se interpõem nos diversos momentos de interpretação dessas imagens”. (SILVA, 2016, p. 106)

Devido isso, os acervos etnográficos são de extrema importância para o diálogo intercultural. Trata-se de conhecimentos tradicionais, memórias e patrimônio dessas comunidades, retratados por meio de fotografias, desenhos e vídeos, revelando as práticas dessas populações.

Figura 12 – Pescadores separando peixe.



Fonte: Banco de Imagens – BIP RENAS.

Temos então o audiovisual como grande potencializador narrativo de histórias e memórias no projeto, onde as imagens são esses objetos descritivos. Citando Etienne Samain, a antropologia precisa entender “que uma dissertação ou uma tese em antropologia social possa vir a substituir seus sagrados volumes escritos por fitas videográficas” (SAMAIN, 1995, p. 24).

6. Considerações finais

Com a presente pesquisa pode-se perceber que a antropologia visual vem fomentando cada vez mais debates sobre o uso imagético nas produções antropológicas e etnográficas, trazendo consigo um marco histórico-teórico significativo. No entanto, a

preocupação com o cuidado do tratamento mais sensível das imagens no texto é mais recente.

O Projeto RENAS e as monografias orientadas pela Dra. Lourdes Furtado resultaram em uma quantidade significativa de imagens produzidas nas pesquisas com as populações pesqueiras da Amazônia. Eles são ricos em frutos de debates e análises importantes para a discussão da utilização de imagens na antropologia.

Posso dizer que a data de produção não foi determinante para definir a utilização de imagens nas pesquisas. Mostra-se aqui uma questão da escolha do autor sobre usufruir ou não de imagens em sua monografia e como o fazer, quais imagens empregar e onde as posicionar, correlacionando com a escrita ou as colocando apenas como forma de ilustração.

As imagens como formas de anexos ainda se fazem presentes, que é algo que o debate recente da antropologia visual busca lutar contra, pois acredita no potencial imagético como recurso de investigação. Busca-se empregar um valor às imagens, não apenas como apenas ilustrações, mas como objetos de análise e metodologia tão significativa como a escrita vem sendo defendida nas ciências, e consequentemente, nas ciências sociais. Por isso, cabe difundir ainda mais o diálogo entre a antropologia visual e a antropologia, e no âmbito deste artigo, a antropologia pesqueira.

Por meio do levantamento sobre o acervo imagético da Terceira Fase, pode-se concluir que ele se constitui por quatro perspectivas a) a história da construção do Projeto RENAS b) capturas de imagens das populações haliêuticas e suas tecnologias c) participações em projetos e seminários e d) idas a campo.

A quantidade de imagens e o cuidado com o tratamento delas dentro do acervo demonstra a preocupação do Projeto RENAS com o audiovisual, mesmo que sem influência direta com a antropologia visual nas fases anteriores. Isso demonstra um diálogo já existente com o uso imagético, que pode ser aprofundado com a propagação do conhecimento e do debate da antropologia visual conjuntamente com o da antropologia da pesca, que se faz extremamente necessário para potencializar ainda mais essas pesquisas etnográficas.

É importante frisar em como o Banco Imagético do RENAS possui um significativo potencial para mais pesquisas futuras, pois possui grande riqueza etnográfica. Dessa forma, deve-se divulgar mais a riqueza deste acervo presente no

Laboratório e em como o Projeto RENAS contribuiu e se mantém contribuindo para a difusão de conhecimentos das populações tradicionais haliêuticas e como ele auxilia essas comunidades – que infelizmente vêm sendo marginalizadas durante os anos – a serem verdadeiramente enxergadas pelo resto da sociedade.

Referências bibliográficas

- ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. *Fotoetnografia da Biblioteca Jardim*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Tomo Editorial. 2004.
- ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. *Fotoetnografia: um estudo de Antropologia Visual sobre cotidiano, lixo e trabalho*. Porto Alegre: Tomo. 1997.
- BATESON, Gregory; MEAD, Margaret. *Balinese character: a photographic analysis*. New York: New York Academy of Sciences, 1942.
- BRAGA DE MENDONÇA, J. M. *Acervos, memórias e antropologia visual: notas sobre a análise de imagens e edição no vídeo memórias retomadas*. Maguaré, [S. l.], v. 31, n. 2, p. 61–95, 2017. DOI: 10.15446/mag.v31n2.71523. Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/71523>. Acesso em: 20 jul 2022.
- CAMPOS, Sandra Maria C.T Lacerda. *A imagem como método de pesquisa antropológica: um ensaio de Antropologia Visual*. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 6: 275-286, 1996.
- DA SILVA, R. E. *Imagem e pescadores costeiros. A visualidade como elemento articulador do reconhecimento de si e de afetos em contexto de pesquisa de campo numa sociedade costeira – o caso de baía formosa, rio grande do norte, brasil*. Vivência: Revista de Antropologia, [S. l.], v. 1, n. 47, p. 89–110, 2017. DOI: 10.21680/2238-6009.2016v1n47ID11649. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/vivencia/article/view/11649>. Acesso em: 26 jul. 2022.
- ESTUMANO, Evanildo Moraes. *Tradições de conhecimento na Amazônia: uma etnografia sobre o senso comum na pesca artesanal*. 2018. Tese (doutorado em Antropologia) – Universidade Federal do Pará, Belém.
- FURTADO, Lourdes Gonçalves. [Entrevista concedida a] Genisson Chaves. *Revista Visagem*, Belém, edição 1, 29 e 30 mai. 2014.
- GOLDOPHIM, Nuno. *A fotografia como recurso narrativo: problemas sobre a apropriação da imagem enquanto mensagem antropológica*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 161-185, jul./set. 1995.
- GURAN, MILTON. *Considerações sobre a constituição e a utilização de um corpus fotográfico na pesquisa antropológica*. Discursos fotográficos, Londrina, v.7, n.10,

p.77-106, jan./jun. 2011. Disponível em: 10.5433/1984-7939.2011v7n10p77. Acesso em: 29 de março de 2022.

KOURY, M.G.P.1999. *A Imagem nas Ciências Sociais do Brasil: Um Balanço Crítico*. BIB: Boletim informativo e bibliográfico de ciências sociais, ANPOCS, Rio de Janeiro, n.º 47. p.49-63.

MARTINS, Humberto. *Sobre o lugar e os usos das imagens na antropologia: notas críticas em tempos de audiovisualização do mundo*. Etnográfica [Online], vol. 17 (2), 2013. Disponível em: . Acesso em: jul. 2022.

MATHIAS, Ronaldo. *Antropologia visual*. – São Paulo: Nova Alexandria, 2016.

Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações. *Museu Paraense Emilio Goeldi: Projeto Renas*. Disponível em: <<https://www.museu-goeldi.br/assuntos/pesquisa-e-inovacao/programas-e-projetos/projeto-renas-1/projeto-renas>>. Acesso em: 30 de março de 2022.

NOVAES, Sylvia Caiuby. *A construção de imagens na pesquisa de campo em Antropologia*. Iluminuras, 13/31, p. 11-29. 2012.

PEIXOTO, Clarice Ehlers. *Filme (vídeo) de família: das imagens familiares ao registro histórico*. In: PEIXOTO, Clarice Ehlers (Org.). *Antropologia& Imagem: narrativas diversas*, v. 1. Rio de Janeiro: Garamond, 2011a. p. 11-26

RABELO, Agnaldo Aires. *Os meandros da memória: um mergulho no imaginário às margens do Rio Capim*. 2010. Dissertação (mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Pará, Belém.

REIS, Maria Regina Ribeiro. *Na Friadagem do Manguezal: organizar e tirar caranguejos nos fins de semana em Bragança (Vila do Acarajó)*. 2007. Dissertação (mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Pará, Belém.

RIBEIRO, José S. *Antropologia visual: da minúcia do olhar ao olhar distanciado*. Porto, Edições Afrontamento. (Biblioteca das Ciências Sociais/ Antropologia 10). 2004.

SAMAIN, Etienne. “Ver” e “dizer” na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 19-49, 1995

SAMAIN, Etienne. *Antropologia, imagens e arte*. Um percurso reflexivo a partir de Georges Didi-Huberman, Cadernos de Arte e Antropologia, Vol. 3, No 2 | -1, 47-55.

SAMAIN, Etienne. *As peles da fotografia*: fenômeno, memória/arquivo, desejo. VISUALIDADES, Goiânia v.10 n.1 p. 151-164, jan-jun 2012.

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

Intimidade, erotismo, participação e experimentações em vídeos ASMR

Intimacy, eroticism, participation and experimentation in ASMR videos

Glauco Batista Ferreira¹

Universidade Federal de Goiás

Goiânia, GO, Brasil

glaucoferreira@ufg.br

<https://orcid.org/0000-0001-9691-2968>

Recebido em: 30 de junho de 2024

Aceito em: 30 de julho de 2024

¹ Glauco B. Ferreira é Professor Adjunto na Área de Antropologia da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás (UFG) e docente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da mesma universidade. É doutor e mestre em antropologia social pela UFSC e Licenciado em Artes Plásticas pela UDESC. Foi pesquisador visitante na Universidade da Califórnia em Berkeley (EUA) e do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual na Faculdade de Artes Visuais da UFG. É pesquisador e fundador do LEX – Laboratório de Experimentações Etnográficas e Marcadores Sociais das Diferenças (UFG/CNPq). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2193871294419921> Contato: glaucoferreira@ufg.br

Resumo

A sigla ASMR representa aquilo que se chama de *Autonomous Sensory Meridian Response*, uma expressão na língua inglesa que se traduzida livremente significaria “resposta sensorial meridiana autônoma”. O fenômeno é descrito por muitas/os como um sentimento de prazer, euforia e positividade marcado por uma sensação combinada entre arrepios, formigamentos e estática de natureza tátil que começaria no topo da cabeça, desdobrando-se em direção à nuca e ao restante da coluna vertebral e espalhando-se por todo o corpo. Nesse ensaio busco analisar a constituição da chamada “Comunidade ASMR” e o material audiovisual de algumas/alguns produtoras/es desse tipo de conteúdo digital, as/os ASMRtistas, criadoras/es intencionais de estímulos audiovisuais para deleite de sua audiência. Esboço ainda reflexões sobre gênero, intimidade e erotismo em torno da vídeos e coletividades ASMR, procurando entendê-las aqui como narrativas digitais participativas.

Palavras-chaves: Vídeos ASMR. Participação. Experimentações. Intimidade. Erotismo.

Abstract

The acronym ASMR stands for what is called Autonomous Sensory Meridian Response, an expression in English that if translated freely would mean “autonomous sensory meridian response”. The phenomenon is described by many as a feeling of pleasure, euphoria and positivity marked by a combined sensation of goosebumps, tingling and static of a tactile nature that would begin at the top of the head, unfolding towards the back of the neck and the rest of the spine and spreading throughout the body. In this essay, I seek to analyze the constitution of the so-called “ASMR Community” and the audiovisual material of some producers of this type of digital content, the ASMRtists, intentional creators of audiovisual stimuli for the delight of their audience. I also outline reflections on gender, intimacy and eroticism around ASMR videos and collectivities, seeking to understand them here as participatory digital narratives.

Keywords: ASMR Videos. Participation. Experiments. Intimacy. Eroticism.

Introdução

São vídeos com milhares de visualizações, em um tipo de produção narrativa audiovisual lançada para o diálogo com uma crescente audiência que busca por essas imagens e sons com uma voracidade impressionante. Pensados como dispositivos detonadores de sensações, essa é uma “comunidade virtual” que foi aos poucos se constituindo através justamente do compartilhamento de vídeos. É através da partilha de links, informações e audiovisuais que se promove a construção de um “senso de comunidade”, mesmo que as/os consumidoras/es dessas produções audiovisuais nunca tenha se conhecido pessoalmente, ao “vivo e a cores”, e que dificilmente venham também a conhecer em outros contextos *off-line* (fora das redes digitais) as/os produtoras/es desses vídeos. Com um volume enorme de material audiovisual produzido, algumas/alguns produtoras/es de vídeos mais populares contam com mais de 300 mil seguidores e com milhares de visualizações (conferir figuras 1, 2, 3, 4 e 5 e respectivos vídeos)².

Em seu estudo no campo da bastante compassada, os princípios básicos do ASMR, citando uma nomenclatura bastante específica e construindo, de uma maneira bastante metalinguística, um guia pedagógico explicativo no quadro negro atrás de si sobre o fenômeno sensorial, ao mesmo tempo em que produz um vídeo (figura 3) tipicamente voltado para a fabricação de uma resposta sensitiva bastante específica em sua audiência (o som do giz em contato com o quadro é um dos “gatilhos” da ASMR). Vários desses vídeos cumprem com essa dupla função, por assim dizer: o de informar e proporcionar maior conhecimento acerca da ASMR entre um público leigo - que possa considerar o fenômeno algo estranho em um primeiro olhar - mas que também se dediquem a servir como “gatilho” para aqueles que já conhecem e vivenciam o fenômeno, buscando nessas narrativas audiovisuais digitais uma fonte de conforto, tranquilidade, excitação e bem-estar.

² Todas as imagens presentes neste texto são *screenshots* registrados a partir de reproduções dos referidos vídeos na plataforma *Youtube*, que licencia por padrão seu conteúdo a partir do princípio de direitos autorais desenvolvidas pela noção de *Creative Commons*. O uso das imagens aqui se presta a intenções puramente educativas, sem fins lucrativos de nenhuma natureza, de acordo com a lei estadunidense de uso aceitável/lícito (“*Fair use*”: *Section 107 of the Copyright Act - United States Gov.*) que rege também a corporação *Google*, proprietária do *Youtube*. Conferir mais sobre as licenças *Creative Commons* aqui: <https://br.creativecommons.org/>. Acessado em junho de 2024.



Figura 1: Screenshot do vídeo “*ASMR 10 Hours of Tapping, Crinkle & Trigger Sounds - No Talking Just Sounds*” com mais de 12 mil visualizações no Youtube, produzido pelo canal *MassageASMR*. Acessado em junho de 2024 e disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jbAy9MwBR-I>



Figura 2: Screenshot do vídeo “*♪ * ASMR relaxing nurse roleplay * ♪*” com mais de 800 mil visualizações no Youtube, produzido pelo canal *TheUKASMR*. Acessado em junho de 2024 e disponível em: https://youtu.be/GQoH03iPUYQ?si=hM--z0wRv1eZs_P2



Figura 3: Screenshot do vídeo “ASMR Day! What IS ASMR? part 1” *C” com mais de 200 mil visualizações no Youtube, produzido pela youtuber responsável pelo canal *GentleWhispering*. Acessado em junho de 2024 e disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xXEzxaBJVD0>

psicologia os autores Emma L. Barratt e Nick J. Davis (2015) apresentam uma tabela contando com os produtores de vídeos mais famosos e com maior número de visualizações e seguidores, entre os quais se encontram os canais *WhisperTalkStudios* (218,900 visualizações), *GentleWhispering* (88,311,107 visualizações), *MassageASMR* (46,575,761 visualizações), *Fairy Char ASMR* (9,008,828 visualizações), *Ephemeral Rift* (27,053,163 visualizações), *ASMRRequests* (648,590 visualizações), *TheUKASMR* (7,734,238 visualizações). Uma dessas produtoras e das primeiras a definir em um vídeo do que se tratava tal fenômeno, é justamente *GentleWhispering*, nome do canal e codinome de sua criadora, “pioneira” no desenvolvimento desse tipo de conteúdo digital e que conta com um número significativo de seguidores.

GentleWhispering, que prefere não revelar seu nome completo, se apresenta em um de seus mais famosos vídeos³ como uma jovem mulher de cabelos loiros, entre os vinte e

³ Seu canal continua ativo e o vídeo em questão, que se intitula “ASMR Day! What IS ASMR? part 1”, tem mais 200 mil visualizações em junho de 2024. O canal está disponível em: https://www.youtube.com/channel/UC6gLIAnzg7eJ8VuXDCZ_vg. Acessado em junho de 2024.

trinta anos, que fala ali com uma voz sussurrada, explicando pouco a pouco e de maneira como a sigla ASMR significa *Autonomous Sensory Meridian Response*, expressão em inglês que poderia ser traduzida livremente como “resposta sensorial meridiana autônoma”. A origem do termo é algo nebulosa, tanto pelo fato de que se trate de um fenômeno virtual relativamente novo, pouco estudado por especialistas da área biomédica, de saúde mental (tais como psicólogos, neurocientistas e psiquiatras) e de outras área de conhecimento e também pela grande frequência pela qual a existência mesma da ASMR é ridicularizada ou mesmo diminuída em suas expressões, tal como se fosse mais uma das frivolidades aleatoriamente surgidas na internet e permanecendo assim quase sempre relacionada com a aparente “excentricidade” associada aos vídeos e aos suas/seus criadoras/es e consumidoras/es.

Segundo variadas fontes, ASMR teria sido uma expressão cunhada a partir de 2010 através de fóruns criados na plataforma virtual *Reddit*⁴, contando com Jennifer Allen como proponente inicial do termo e depois do acrônimo que seria mais popularizado entre internautas. Segundo um recente *podcast* realizado e disponível pelo site *ASMR University*⁵, Jennifer se identifica como uma pessoa que trabalha na área de tecnologia e que buscava definir, no começo da década de 2010, uma sensação de prazer mental e físico que ela mesma sentia desde criança. Em seu relato, parte de uma entrevista com Craig Richard, um dos fundadores de um dos primeiros projetos de investigação em torno do fenômeno, o *ASMR Research Project*, Jennifer Allen narra que seu intuito era o de elaborar um termo que pudesse expressar de uma forma abrangente as componentes-chaves das sensações envolvidas e que não fossem por si só muito ridicularizante ou mesmo embaraçoso (Richard e Allen, 2016). Na sua tentativa de definição ela tinha como objetivo listar as características-chaves das sensações e sentimentos que ela mesma vivenciava e acabou assim chegando à ideia de *Autonomous Sensory Meridian Response* (ASMR), que talvez fosse mais adequada, em sua concepção ao tipo de sensações descritas por outras pessoas com as quais enteva em contato nesses fóruns virtuais. Eram sujeitos que buscavam os

⁴ A plataforma reúne debates e vários links para vídeos ASMR, sendo constantemente atualizada pelos próprios usuários e contando com mais de 86 mil assinantes atualmente (BARRATT e DAVIS, 2015, p. 02): <https://www.reddit.com/r/asmr/> . Acessado em junho de 2024.

⁵ O endereço virtual da *ASMR University* e o *podcast* estão disponíveis no seguinte link: <https://asmruniversity.com/2016/10/24/podcast-history-asmr-jennifer-allen-interview-part-1/#more-6225> . Acessado em junho de 2024.

efeitos desencadeadas pela manipulação de variadas fontes de estímulo visuais e sonoros, em uma relação principalmente háptica entre sons e visão que se tornava extremamente prazerosa.

Outros pesquisadores e comentadores notam que as comunidades ASMR parecem ter originalmente se reunido em fóruns virtuais e de grupos de e-mails no portal *yahoo* (Cheadle, 2012; Andersen, 2015) contexto no qual muitos compartilhavam impressões em torno de suas experiências e descreviam os elementos desencadeadores de sensações bem como partilhavam entre si links de vídeos instrucionais relacionados à cuidados corporais, tutoriais de maquiagem, técnicas de relaxamento e meditação que acabavam servindo secundariamente e de forma não intencional como “gatilhos” para as sensações prazerosas buscadas por essas pessoas. Como a experiências multissensoriais as ASMR são descritas pelos sujeitos que as vivenciam como efeitos de prazer desencadeada por “gatilhos” (*trigger*) bastante específicos.

Tal como observa como Nitin Ahuja (2013: 442-444), essas percepções multissensoriais subjetivas que poderiam se definir como sentimentos de prazer, euforia e positividade marcados por uma sensação combinada entre arrepios, formigamentos e estática de natureza tátil que começaria no topo da cabeça, nas porções de pele do couro cabeludo e que se desdobrariam em direção à nuca e ao restante da coluna vertebral, se espalhando por todo o corpo. Os estímulos, também chamados “*triggers*” entre os adeptos da ASMR, são os mais variados e geralmente desencadeiam as sensações prazerosas (chamada geralmente de *tingles*⁶) através de uma conjunção de incentivos perceptivos de origem principalmente sonora, mas que estão associadas quase sempre à outros elementos visuais geralmente mediados por suportes de mídia digital. O compartilhamento e criação de vídeos em plataformas de *streaming* como o *Youtube* se tornaram os meios mais populares pelos quais essas experiências são geralmente desencadeadas e o modo como essa “cultura” foi se popularizando.

“Comunidades ASMR”, os/as ASMRtistas e audiovisualidades

⁶ Do inglês o significado da palavra *tingles* é o de “formigamento”.

Segundo os criadores e adeptos de ASMR (definidos também como *ASMRer* em alguns desses fóruns virtuais), são justamente as plataformas de compartilhamento e interação *on-line* que acabam constituindo o que se convencionou chamar de “comunidade ASMR” ou de “comunidade sussurrante” (*Whisper Community*), pelo modo como seus criadores surram para sua audiência ao longo dos vídeos. Nos tipos de vídeos produzidos e compartilhados suas/seus produtoras/es geralmente falam em voz muito baixa ou mesmo sussurrando, algo que foi se tornando uma das mais marcantes características desses agrupamentos enquanto coletivos de interação virtual. Ali a própria noção de “comunidade” é algo a ser pensado como um dado bastante relativo pelo fato de que geralmente esses vídeos são experimentados de uma forma individual, em que os consumidores permanecem na comodidade de suas casas, em situações de intimidade ou de relaxamento. Muitos dos vídeos são realizados com o intuito de acalmar, relaxar e induzir ao sono naqueles que os assistem. O caráter coletivo dessa “comunidade” ou coletividades se constitui frouxamente no tipo de interação entre as/os produtoras/es e o público consumidor de seus vídeos, nos fóruns variados existentes na plataforma *Reddit* e nos espaços de comentários nos audiovisuais postados no *Youtube* e em outras plataformas de vídeos *on-line*.

Entendidos como um tipo de produção audiovisual que se entende até certo ponto enquanto produtoras de experiências terapêuticas, esses vídeos são realizados geralmente com o objetivo de auxiliar pessoas com dificuldades no que se refere ao sono, que se encontrem em situações estressantes ou mesmo deprimidas. Ao mesmo tempo em que se prestam a esses objetivos mais terapêuticos também ocupam um interessante e ambíguo lugar em que uma interação bastante íntima e um tanto voyeurística se desencadeia entre produtoras/es e consumidores dos vídeos. Por se tratarem de um tipo de narrativa visual e sonora compartilhada publicamente em plataformas de vídeos acessíveis em qualquer canto do globo, os aspectos relativos à partilha de situações de intimidade acabam ali se tornando no mínimo noção e situação colocada em cheque. Ao se borrarem os limites entre o que poderia ser considerado de uma ordem mais íntima, do privado, da esfera individual e doméstica, a existência desses vídeos vai pouco a pouco se espalhando para os territórios daquilo que poderia ser estendido como expressões de intimidade e proximidade interpessoal em contextos públicos/coletivos e exercidas à distância.

O tipo de interação e participação suscitada através dessas narrativas audiovisuais digitais pressupõem que seus produtores se voltem de forma direta e bastante individualizada, usando quase sempre pronomes pessoais em segunda pessoa e buscando focalizar a atenção da audiência nos sons e gestos que são desempenhados junto ao microfone e em frente à câmera. São vários tipos de *triggers* que desencadeariam diferentes tipos de *tingles* e que dependem de pessoas para pessoa, podendo variar também na intensidade de reações desencadeadas: iriam de uma sensação mais abrangente e intensa de arrepios e formigamentos ou somente a um tipo relaxamento e sonolência intencionalmente induzidos e buscados. Nos vídeos geralmente a atmosfera é de encenação de intensa intimidade e atenção em que tarefas e gestos são realizados de maneiras bastante meticulosas. Envolve atividades simples tais como escovar os cabelos, abrir embalagens, tamborilar os dedos sobre superfícies rígidas, amassar e desamassar materiais plásticos e papéis, emitir de sons guturais e de boca e também a manutenção constante da cadência sussurrante e monótona da voz das/dos produtoras/es dos vídeos ao falarem e direcionarem a atenção de sua audiência ao longo dos vídeos. Os direcionamentos são entremeados algumas vezes por um tipo performance bastante sedutora, em um misto de afirmação, de expressões de cuidado/carinho e de interesse das/dos criadoras/es dos vídeos para com sua audiência.

Essas produtoras/es são geralmente conhecidas/os e se auto intitulam como *ASMRtists*, definição e neologismo em língua inglesa que agrega o acrônimo definidor do fenômeno (ASMR) com a palavra “*artist*”, que significa “artista” em inglês. Se auto intitulando como “artistas do ASMR”, essas pessoas conseguem desenvolver frutíferas carreiras como produtores de conteúdo *on-line* de um modo em que muitos deles começam mesmo a se dedicarem integralmente, de forma profissional, à realização desses vídeos, monetizando a atividades através da grande quantidade de visualizações que seus audiovisuais atraem.

Estes e estas se entendem enquanto ASMRtistas também pelo tipo de performance que desempenham em frente à câmera e junto ao microfone tridimensional que manipulam, desenvolvendo desde vídeos mais simples, que exploram somente alguns dos *triggers* mais comuns, mas também desenvolvendo vídeos mais elaborados que são conhecidos como “ASMR *roleplay*”. A palavra “*roleplay*” em inglês poderia ser traduzida como “jogo de

papéis”, ou mesmo como encenação de papéis e é entendida ali em um sentido mais cênico mesmo, com *performers* ou atores encenando algum tipo de situação que remeta à momentos do dia-a-dia em que as “sonoridades gatilhos” da ASMR ocorreriam com maior facilidade. Assim é possível encontrar uma infinidade de vídeos ASMR de *roleplay* que simulam encontros entre as/os produtoras/es e sua audiência, em que as/os primeiras/os se vestem com fantasias, usam maquiagem ou encenam papéis relativos à essas situações, sendo as mais comuns as personificações de atendentes em consultórios médicos ou em centros de cuidados de beleza (encenando ali tal como se fossem cabelereiros, esteticistas, médicos ou mesmo amigos próximos da audiência).

Segundo a definição corrente entre a comunidade e também de estudiosos de variadas áreas de conhecimento (GALLAGHER, 2016; GARRO, 2017) os ASMRtistas seriam aquelas/es *youtubers* que dominam de uma maneira criativa e com grande maestria a “arte” ou artcidade ASMR (“*ASMRtistry*”) na manipulação de objetos variados, com os modos inventivos de atender as demandas de seus seguidores na busca por estímulos e que tem, em geral, uma performance convidativa e calorosa, enfim, que saibam gentilmente manipular seus “microfones trimensais”, objetos também conhecidos como microfones binaurais. No caso desses microfones a captação e o registro do som simula o tipo de recepção sonora percebida em uma interação real entre duas pessoas e o tipo de áudio gravado como produto final se assemelharia muito aos sons ouvidos tipicamente por uma pessoa que tivesse escutando um sussurro bem próxima à seu ouvido e rosto, bem perto da lateral da face, alternando entre os dois canais auditivos.

Esses microfones são produzidos industrialmente de diversas maneiras, mas os mais comuns e mais populares entre as/os ASMRtistas são aqueles de tipo especial, munidos de pequenas “orelhas protuberantes” feitas de silicone maleáveis e representando a forma perfeita de uma orelha humana. Nos primórdios do tipo de gravações voltados aos estímulos buscados eram comuns gravações mais caseiras, que não apresentavam uma nitidez de som tal como a proporcionada por esses novos microfones. Com o passar do tempo e a popularização dos vídeos uma grande quantidade ASMRtistas começam a produzir seu conteúdo em locais que proporcionam isolamento acústico adequado às captações de sons em alta definição, buscando melhores as condições de gravação como modo de atender as demandas da audiência e refinar suas criações.

Com o microfone se tornando o centro do desempenho para o registro de minúcias sonoras, os tipos de gravação acabam por detonar aquilo que se espera tipicamente como reação por aqueles que vivenciam ASMR. Possibilitam que se registrem os pequenos sussurros, os sons da respiração, barulhos mínimos desempenhados entre os lábios e a garganta, pequenos sons de fricção das mãos, tecidos e outras superfícies, pequenos batidas e tamborilar de dedos, os sons de arranhões, os sons da boca ao ingerir alimentos – tudo isso realizado em sua grande maioria com *close-ups* dos rostos (ricamente maquiados) de ASMRtistas, suscitando uma simulação muito realística de intimidade entre produtoras/es e consumidoras/es dos vídeos em que a dialética entre proximidade e distância que é a chave para a realização efetiva de *tingles*.

Pelo preciosismo na formas de gravação atualmente desempenhada por estes criadores, pelo característico “palavreado nativo” desenvolvido (entre *trigger*, *tingles* e outras palavras com significados bastante próprios ente essas “comunidade”) e também pelo tipo de imagens que são produzidas, vão resultar na sugestão de alguns autores de que as concepções audiovisuais em torno do ASMR poderia se constituir como novos tipos de linguagens e de “cultura” (aqui entendida no sentido antropológico mais amplo dessa categoria) criativas interdisciplinares, tal como comenta o pesquisador Diego Garro:

Pode-se argumentar que, em apenas alguns anos, a cultura ASMR fez mais para o mundo da arte sonora e, sem dúvida, para a ecologia acústica, do que décadas de experimentalismo de vanguarda, projetos financiados pelo governo e educação ativa em escolas e universidades. Seria certamente ingênuo assumir que os milhões que assistem vídeos ASMR no *Youtube* estão prontos para se engajar em formas eruditas de arte sônica (e vídeo), mas talvez valha a pena considerar se o próprio ASMR já se consolidou como uma linguagem artística endógena focada sobre o primado da orelha, com seus rituais e idiosincrasias. Como tal, muitas gravações de vídeo ASMR podem ser interpretadas como uma manifestação audiovisual moderna de música lúdica e eletroacústica (Garro, 2017: 03-04)⁷

⁷ No trecho original em inglês se lê: “*it can be argued that, in just a few years ASMR culture has done more for the sound-art world, and arguably for acoustic ecology, than decades of avant-garde experimentalism, government funded projects and active listening education in schools and Universities. It would certainly be naïve to assume that the millions who watch ASMR videos on YouTube are ready to engage with erudite forms of sonic (and video) art, but perhaps it is worth considering whether ASMR itself has already consolidated itself as an endogenous artistic language focussed on the primacy of the ear, with its rituals and idiosyncrasies. As such, many ASMR video recordings may be construed as a modern audiovisual manifestation of anecdotal electroacoustic music*”.

É também Diego Garro (2017: 06) aquele a notar que muito mais do que somente um tipo de construção despreocupada na produção de vídeos para plataformas de *streaming* o que parece estar realmente ocorrendo recentemente entre alguns dos produtores de vídeos ASMR é a consolidação de um tipo de expressão criativa que extrapola os limites de vídeos caseiros e se espraia para produções mais elaboradas (conferir figuras 2 e 4), utilizando essas plataformas de produção audiovisual e a linguagem típicas do ASMR como meios de expressão visual, artística e cultural que variam entre esquetes dramáticas e humorísticas, pinturas corporais, manipulação do espectro cromático através de iluminação cênica, processos de criação literária e da palavra falada, sessões de caligrafia, de pintura, de produção gráfica e de experimentações no campo da arte sonora e da música.

Acabam também por produzir que o pesquisador Rob Gallagher (2016: s/pg.) define como uma estetização do som em interação com as imagens, criando uma “estética ASMR do arrepio e do formigamento” (*tingly aesthetic*) construída através da participação *on-line*. Gallagher nota que

(...) ao utilizar técnicas de mixagem e gravação que criam distorções quase alucinatória em termos de escala e ilusões de hiperproximidade, os vídeos da ASMR exploram e tiram partido da capacidade do som para "renderizar" atmosferas, associações e “amontoando” desordenados de vários afetos. (...) devemos ver os vídeos das/dos ASMRtistas como um gênero de produção visual próprio e que implementa várias técnicas estéticas projetadas não apenas para construir uma ponte entre o artista e o espectador, mas para desfocar os limites entre linguagem, som e gesto. Através dos vídeos, os ASMRtistas criam zonas de indeterminação "ruidosas", onde escalas, espaços, estados afetivos e canais sensoriais parecem correr juntos (Gallagher, 2016: s/pg.).⁸

O pesquisador observa ainda que por meio dessa estetização dos sons em conjunção com as imagens, as comunidades ASMR acabam contribuindo e promovendo uma apreensão sensível e sensorial do “papel que códigos e linguagens digitais tem na remodelação das vidas e experiências diárias de milhares de pessoas, utilizando o vídeo, as mídias e redes sociais como veículos para externalizar sentimentos e sensações até então

⁸ No trecho original em inglês se lê: “By using mixing and recording techniques that create almost hallucinatory distortions of scale and illusions of hyperproximity, ASMR videos explore and exploit sound’s capacity to “render” atmospheres, associations and messily “clumped” affects. (...) we should see ASMRtists’ videos as their own genre, one that deploys various aesthetic techniques designed not just to bridge the gap between performer and viewer, but to blur the boundaries between language, sound and gesture. Through video, ASMRtists create “noisy” zones of indeterminacy, where scales, spaces, affective states and sensory channels seem to run together.”

inefáveis” (Gallagher, 2016: s/pg.) ou mesmo erroneamente considerados inexistentes nas culturas ocidentais, de um modo mais abrangente, e francamente ignorados de conjunto pelos saberes científicos institucionalizados.

Essa seria também um tipo de produção criativa que curiosamente independe de formas de mediação, legitimação, circulação e distribuição mais institucionalizadas, típicas dos sistemas de artes (tais como galerias, museus, teatros, universidades e centros culturais), para alcançarem um grande grupo de pessoas, seus milhares de seguidores ávidos por novidades e inventividade. Transmitindo gratuitamente e de maneira bastante livre seu conteúdo essas são pessoas que sem um tipo de treinamento formal no campo das artes ou da visualidade acabam por criar imagens, sonoridades e experiências sensoriais por conta própria, como entusiastas e propagadores de uma “febre” visual e auditiva buscada por milhões de pessoas através das telas e dos dispositivos sonoros à sua disposição.

Geralmente esse tipo de vídeo simula também um tipo de interação tátil com a câmera e com o microfone tal como se os criadores dos vídeos estivessem tocando delicadamente e de forma extremamente gentis sua audiência. Nesse caso se torna claro que não somente os sons são fonte de gatilho para os consumidores dos vídeos, mas também o tipo de encenação e estímulo visual proporcionado pelas/os ASMRtistas. Numa interação sinestésica entre imagens e sons surgem os efeitos desencadeadores da ASMR na audiência, que acaba desenvolvendo uma relação empática com as/os ASMRtistas.

Nesses casos se desenvolvem espaços para a criação que que estou chamando nesse texto de audiovisualidade, na interação interdependente entre sons e imagens, desdobradas através de dispositivos digitais. São através da tela e dos microfones que se constroem as narrativas visuais digitais voltadas ao tipo de participação muito específica característica das experiências ASMR, e são através desses dispositivos que se organiza a própria noção frouxa de “comunidade ASMR” compartilhada pelas/os consumidores dessas criações audiovisuais. Essa noção partilhada em torno de necessidades, sensações e na busca por estímulos acaba favorecendo para que se criem aquilo que o antropólogo José da Silva Ribeiro chama da “culturas participativas”, que ele distingue como um processo de convergência que leva à naturalização das transformações digitais contemporâneas ou então à processos criativos que envolvem reflexões, críticas e produção de subjetividades em uma

dinâmica interativa que, no caso dos fenômenos ASMR, é criada através de interações com vários tipos diferentes de vídeos. José da Silva Ribeiro nota que a

utilização dos *media* na vida pessoal e sua integração no quodiano leva as pessoas a avaliar, ainda que implicitamente, o modo como estes melhor servem seus objetivos específicos. (...). Essa convergência generaliza-se no âmbito do que denominamos de cultura popular atual – videogames, televisão interativa, web 2.0, utilização generalizada dos telemóveis e outros aparelhos tecnológicos capazes de realizar diferentes funções. Essas práticas de convergência têm servido para traduzir as mudanças nas formas de relacionamento do público com os meios de comunicação e para a compreensão das dinâmicas sociais e movimentos culturais da era digital. (...) talvez [uma das vias] mais promissoras e reflexivas [seja aquela] da tomada de consciência das transformações iniciadas. Esta passa pelo desenvolvimento de uma consciência crítica e reflexiva (teoria digital) em relação à utilização dos *media* e a uma dinâmica criativa. [São] estratégias desenvolvidas com o fim de despertar o espectador para a sua própria existência, e constituem hoje a rotina básica de uma sociedade pós-industrial (Ribeiro, 2014: 23-24).

Esse tipo de audiovisualidade tem como característica a relação entre sons e imagens, mas nesse caso os efeitos sonoros acabam cumprindo um papel protagonista com detonador de afetos e efeitos autênticos e corpóreos entre a audiência consumidora voraz de experiências ASMR. Nesse caso poderíamos também notar que os efeitos sonoros acabam produzindo um tipo de experiência que não é somente mediada pela visão, mas sim num contíguo sinestésico entre tato, visão e som, isto é, um robusto conjunto de efeitos sensoriais, que acabam afetando e provocando impressões bastante direcionadas ou mesmo semelhantes aquilo que Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992) chamam de um “bloco de sensações”, no contexto de sua análise e definições pós-estruturalistas sobre as obras de arte. Na visão desses autores o “objetivo da arte (...) é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções (...). Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações” (Deleuze e Guattari, 1992: 217)⁹.

A pesquisadora Kerry Freedman (2003) vai notar também que no contemporâneo, em sociedades ocidentalizadas como Brasil e Estados Unidos (onde esses vídeos começam a ser consumidos intensamente), os fluxos sociais relacionados à utilização de novas tecnologias vão acabar por constituir contextos nos quais a produção e o consumo de

⁹ Os autores notam ainda: “O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos. Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido” (Deleuze e Guattari, 1992: 213).

imagens acabam ganhando uma importância primordial. Na tarefa de desvendar esses novos contextos culturais, o campo de Estudos da Cultura Visual vem se ocupando em entender esses processos multidimensionais, dedicando-se especialmente a refletir sobre os modos pelos quais as pessoas se relacionam com diferentes artefatos visuais e de outras naturezas para constituir suas próprias subjetividades. Kerry Freedman (2003a) nota que esse campo de estudos

refere-se às culturas visuais; é [em sua abordagem] multicultural, multimodal, intercultural e interdisciplinar. A cultura visual é social, política e econômica, bem como pessoal, e envolve as conexões entre e diversas formas contemporâneas e históricas. (...). Do ponto de vista antropológico, a cultura é uma forma de viver. A cultura visual pode ser entendida como objetos e processos (...) que funcionam particularmente através de formas visualizadas para afetar nossas vidas (FEEDMAN, 2003a: 39)¹⁰

Nessa linha de pensamento e situando-a entre os debates em torno desse campo de estudos, podemos entender as experiências e os vídeos ASMR como parte de audiovisuais e de uma cultura visual caracterizadas por um exercício no qual as imagens e sons ganham sentido especiais em contexto bastante definidos, tendo sua compreensão e recepção influenciadas por variados pontos de vista marcados por diferentes marcadores sociais de diferenças tais como gênero, sexualidade, classe social, pertencimentos étnicos e raciais, entre outros (Hernandez, 2011: 33; Tourinho e Martins, 2011; Freedman, 2003a e 2003b), que estão invariavelmente entrecruzadas por relações de poder e dominação no e do contemporâneo. Como veremos a seguir, existência dessas “comunidades”/coletividades e das/dos produtoras/es ASMR nos servem de modo excelente para pensarmos e articularmos interessantes discussões sobre gênero, intimidade e erotismo que estão inevitavelmente atravessadas por essas relações sociais de poder e dominação ao mesmo tempo em que se revelam como possibilidades e suportes que possam se engajar na subversão dessas mesmas relações ou pelo menos para sua reinvenção em outros termos.

¹⁰ No trecho original em inglês se lê: “*The term “visual culture” actually refers to visual cultures; it is multicultural, multimodal, intercultural, and interdisciplinary. Visual culture is social, political, and economic, as well as personal, and involves the connections between and among various contemporary and historical forms. (...) From an anthropological standpoint, culture is a way of living. Visual culture can be understood as the objects and processes (...) that particularly function through visualized form to affect our lives.*”

Apontamos sobre gênero, intimidade e erotismo em torno da ASMR

Uma das *youtubers* mais famosas no Brasil trabalhando atualmente no ramo de produção de vídeos para a audiência de *ASMRer* se chama Mariane Carolina Rossi e é a responsável pelo canal *Sweet Carol*¹¹, um dos mais famosos canais voltados ao ASMR no país. Seu canal se dedica ao tipo de vídeos típicos desenvolvidos para detonar as sensações da ASMR, mas que também se distinguem por um tipo de conduta “tipicamente feminina”, adotada pela *youtuber* na forma de desenvolver seus vídeos e no modo pelo qual se apresenta em público. *Sweet Carol* tem ganhado notoriedade entre seus seguidores por estar começando recentemente a ser reconhecida por variados meios de comunicação *mainstream* brasileiros como a principal ASMRtista de língua portuguesa (Figura 4).



Figura 4: *Screenshot* do vídeo “ASMR: Cócegas no cérebro - sons para você relaxar e induzir o sono (PORTUGUÊS)” com mais de 1 milhão visualizações no *Youtube*, produzido pelo canal *Sweet Carol*. Acessado em junho de 2024 e disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZT4R2t9kEWg&t=1232s>

Ela descreve em entrevistas concedidas em programas de televisão e em outras plataformas um pouco de sua trajetória de vida:

¹¹ O site reúne uma série de informações sobre a *youtuber* e links para seus vídeos: <https://portalsweetcarol.com.br/sobre>. Acessado em junho de 2024.

“Nasci e moro em Itapira, interior do estado de São Paulo, perto do Circuito das Águas. Sou Enfermeira e Comissária de Voo por formação, porém nunca atuei profissionalmente em nenhuma delas por falta de oportunidade. E foi justamente a falta de oportunidade que me fez dedicar cem por cento do meu tempo ao canal, que começou a oito anos atrás, quando ainda estava no ensino médio. Nesta época acabei sofrendo bullying na escola e muitas vezes ficava retraída e isolada, evitando ao máximo o contato com os colegas, e tendo na internet um refúgio para estas frustrações. Foi aí que tudo começou, quando criei um blog, que era para mim como um diário pessoal, onde compartilhava experiências com diversas pessoas. Depois disso surgiu o canal do youtube, que hoje é o foco do meu trabalho. O canal possui temas bastante ecléticos, mas são os vídeos de relaxamento (ASMR) que impulsionaram o canal, rendendo até mesmo a minha aparição no programa Encontro com Fátima Bernardes na Rede Globo¹², onde pude divulgar o conteúdo dos meus vídeos no nicho de relaxamento, dando espaço para me tornar reconhecida neste segmento, sendo uma referência e inspiração para várias pessoas que seguem o canal.” (Rossi, 2017: s/pág.)

Em vários dos vídeos produzidos pelo o canal *Sweet Carol*, assim, como em muitos de outros vídeos realizados por ASMRtistas mulheres, se observa um esforço em salientar as características gentis, cuidadosas e atenciosas das *performers* para com sua audiência. Certos atributos associados com um tipo de feminilidade “típica e naturalmente dócil” são geralmente supervalorizados pela audiência e são assim recorrentemente desempenhados pelas ASMRtistas mulheres a partir de prescrições estéticas exigidas em muitos dos comentários postados em seus vídeos. Nesses casos se supervalorizam os cabelos bem penteados, a pele lisa e uniforme, com *backgrounds* atraentes e os audiovisuais com efeitos que trabalham para suavizar a imagem final produzida. As ASMRtistas estão geralmente meticulosamente maquiadas, ressaltando suas características físicas e faciais, que ficam bem demarcadas no aspecto gráfico dos vídeos, algo que contrasta bastante com o modo bastante delicado pelo qual manipulam objetos para produção dos sons quase inefáveis buscados pelos seus telespectadores.

A grande maioria dessas mulheres são extremamente jovens e poderiam ser convencionalmente entendidas como pessoas atraentes segundo padrões de beleza eurocêntricos e que acabam reforçando, em muitas das performances, os aspectos relativos à uma feminilidade que é excessivamente associada e que depende de representações

¹² A *youtuber* participou do programa Encontro com Fátima Bernardes, programa televisivo da rede Globo, explicando candidamente do que se trata a ASMR e demonstrando algumas de suas técnicas desempenhadas em seus vídeos no *Youtube*. Sua participação no programa está disponível no vídeo “*Sweet Carol* no Encontro com Fátima Bernardes” presente no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=Vu6Jt7wkqyk> Acessado em junho de 2024.

heteronormativa relativas ao cuidado como uma característica essencialmente dada ao “sexo feminino”, algo que também acaba servindo como parte do apelo sexualizado que muitos desses audiovisuais exercem em parte de suas/seus consumidores. Como observa a pesquisadora Joceline Anderson (2014), muitas dessas performers e também seus vídeos

(...) dependem de cenários de intimidade rigidamente normativos para fornecer conteúdo emocional por trás da carga afetiva [que os vídeos potencializam]. Esses papéis heteronormativos de cuidados íntimos são generificados como femininos. *Whisperers* [assobiadoras/es] e telespectadores acabam por recordar uma relação [semelhante àquela da] mãe-filho ao descrever sua experiência de ASMR, ‘generificando’ o tipo de nostalgia, fantasia e memória pessoal invocada por vídeos ASMR. (...) Experiências heteronormativas de intimidade são recriadas nos vídeos, mas são transformadas para que se tornem intimidades distantes e fora do padrão devido à sua circulação pública (Anderson, 2014: 10)¹³.

Muitos dos vídeos acabam por criar sensações prazerosas através da encenação de situações de intimidade que se baseiam em concepções heteronormativas de feminilidade associadas ao cuidado e à uma postura servil, reafirmando certas representações bastante estereotipadas em torno do que é tipicamente entendido como “feminino”, marcada por modelos hétero-cis-normativos de sexualidade e de gênero. Nessa mesma direção existe uma insistência em manter um tipo de distância e reforçar, por parte das/dos criadoras/es, a dissociação desse conteúdo audiovisual de qualquer tipo de interação, efeito ou sensação que seja identificada explicitamente como sexual.



Figura 5: Screenshot do vídeo “Pickle ASMR Eating Sounds/BIG Crunch/Intense” com mais de 2 milhões visualizações no Youtube, produzido pelo canal *ASMRTheChew*. Acessado em junho de 2024 e disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GUUAu_aiaVw&t=400s

Em contraposição ao modo normativamente associado às representações de gênero femininas, se encontram aqueles exemplos de vídeos que exercem um tipo de imagem de feminilidade mais aguerrida (no estilo das *femme-fatales* cinematográficas) e que acabam subvertendo, intencionalmente ou não, as representações mais comuns entre ASMRtistas mulheres, associadas aos modelos de feminilidade “dóceis” e dadas ao carinho e ao cuidado. São vídeos nos quais um outro marcador de diferença conta como componente ao atravessarem a subjetividade de produtoras/es e consumidoras/es desses audiovisuais: a racialização da feminilidade e da sexualidade acaba sendo mais evidente nos vídeos em que as criadoras são não-brancas. Os processos de sexualização ou fetichização em torno das expressões de gênero e de sexualidade dessas mulheres negras é evidente, por exemplo, no vídeo produzido pela *youtuber* Spirit Payton, responsável pelo canal *ASMRTheChew* (Figura 5).

Recentemente um de seus vídeos ganhou grande notoriedade ao ser compartilhado na rede social X, antigo *Twitter*¹⁴, resultando nas reações mais diversas: aversão direta ou mesmo sugestões de que tal audiovisual seria fonte de excitação sexual para alguns/algumas de consumidores/as. O audiovisual em questão se trata de um vídeo desenvolvido no canal *ASMRTheChew*¹⁵ (Figura 5) nos primeiros meses de 2017 e no qual sua criadora voluptuosamente mastiga em frente a câmera e junto ao microfone, grandes pickles, produzindo sons de mastigação, de lábios e de língua que remetem à crocância. Mas que processos sociais estão envolvidos ali para que esse vídeo se torne tão transgressivo aos olhos de alguns/algumas, que seja considerado incômodo ou atraente ou mesmo por outros/as e que tenha se tornado mais um dos artefatos culturais a adquirirem *status viral* na internet?

¹⁴ O portal de notícias NPR noticiou essa notoriedade em um de seus artigos intitulado “*Shh! These Quiet Food Videos Will Get Your Senses Tingling*” e disponível em: <http://www.npr.org/sections/thesalt/2017/08/16/542903392/shh-these-quiet-food-videos-will-get-your-senses-tingling>. Acessado em junho de 2024.

¹⁵ O referido vídeo se intitula “*Pickle ASMR Eating Sounds/BIG Crunch/Intense*” disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GUUAu_aiaVw&t=400s. Acessado em junho de 2024.

Alguns autores narram que o processo de recepção de algumas imagens e também as leituras que são possíveis dos signos nelas contidos devem remeter à reflexões sobre padrões hétero-cis-normativos em termos de performances de gênero, isto é, de como processos “fetichizantes” da sexualidade se desenvolvem e nos remetem, tal como no caso dos vídeos ASMR, aos modos mais adequados de expressão e materialização de intimidades, ou seja, às maneiras pelas quais algumas trocas íntimas são mais ou menos aceitas em contextos que valorizam algumas dessas matrizes normativas (sejam estas de gênero ou étnico-raciais). Autores tais como Lauren Berlant, Michael Warner (1998) e Joceline Andersen (2014) notam que a intimidade poderia ser vista entre culturas ocidentalizadas como algo que muito especificamente deveria se realizar e se manter entre casais heterossexuais e em condições de privacidade bastante definidas. O tipo de interação pressuposta nos vídeos ASMR acabam por ocupar um lugar de fronteira no qual os limites entre o que é ou não considerado erótico e íntimo se espalham para o terreno e para o espectro das atividades da vida cotidiana – como no caso das situações corriqueiras muitas vezes representadas nos e pelos vídeos ASMR – e que quando colocadas ou desempenhadas em público acabam por provocar certa aversão ou mesmo repulsa naqueles que se sentem constrangidos por este tipo de transgressão indireta.

Algo semelhante ocorreu com esse vídeo citado e produzido pelo canal *ASMRTheChew* (sob o título “*Pickle ASMR Eating Sounds/BIG Crunch/Intense*”) no qual sua autora vorazmente se delicia ao mastigar e ingerir um grande pickles. O que se notava em muitas das reações expressas na plataforma *Twitter* e registradas em grandes meios de comunicação, é o fato de que o vídeo provocava grande estranheza tanto pelo vocabulário visual e sonoro bastante peculiar dos vídeos ASMR – critérios a partir do qual foi inicialmente produzido – mas também pelo fato de sua *performer* estar desempenhando, na comodidade de seu quarto uma atividade bastante cotidiana e geralmente restrita aos contextos de intimidade, ao ingerir um alimento de fácil acesso tal como pickles em conserva, mas desempenhando tal feito diante de uma câmera e com a transmissão desse conteúdo de forma tão livre para uma audiência de milhões de pessoas, o que acabava por produzir um evento extremamente transgressivo em termos visuais e sonoros. E também pelo fato de Spirit Payton se tratar, como dito, de uma mulher negra que realizava de maneira tão despreocupada tais ações diante da câmera.

O compartilhamento de atividade corriqueira e o modo tal com a *performer* ingere esse alimento, com os barulhos guturais e de lábios, expressões faciais de prazer, finda por reforçar um tanto das características fetichizantes e eróticas muitas vezes associadas ao fenômeno ASMR entre grandes plataformas e meios de comunicação, ao mesmo tempo em que poderia ser visto também como uma performance transgressiva de expressão de feminilidade, de prazer sexual e de empoderamento desta mulher frente e em contraposição à matrizes opressivas/normativas moduladoras de comportamento para que estes sejam “mais adequados” e menos sexuais.

Segundo outros comentadores (Marsden, 2012) essa associação com a sexualidade e as práticas sexuais em específico são constantemente refutadas por muitos das/os produtoras/es de vídeos ASMR ao reafirmarem que seu conteúdo seria algo essencialmente “dessexualizado”, numa relação “quase desencarnada” entre sons, imagens e sistema nervoso. Afirmções como estas geralmente buscam reforçar e reafirmar os vídeos ao associá-los à uma aura de respeitabilidade que mantém essas práticas no domínio e no nicho dos vídeos de autoajuda e de relaxamento (também bastante populares na internet), afastando-os sempre que possível do terreno considerado “perigoso”, deslegitimado socialmente, identificado com o erotismo e a pornografia. Mas, ao mesmo tempo, muitos dos produtores desses vídeos se referem aos efeitos provocados pelos estímulos da ASMR tal como se fossem “orgasmos cerebrais”, em que se desenvolve um paralelo entre sensações alcançadas por meio de alguns estímulos físicos que venham a desencadear orgasmos ou outras reações mais explicitamente de natureza sexual.

Mesmo com os esforços para uma dissociação desejada pelas/pelos produtoras/es em relação ao espectro do erotismo, fica bastante evidente que a maioria dos vídeos produzidos são elaborados com o intuito de criar experiências prazerosas e viscerais junto à audiência que com eles interagem, algo que não distancia muito estes vídeos de outros tipos de audiovisuais criados com esse intuito (tal como muitos dos vídeos pornográficos). Relativizando a marginalidade que esse tipo de produção audiovisual pode ter em nossas culturas, julgo que os tipos de iniciativas criativas voltadas à ASMR não deveriam ser vítimas de um processo de discriminação ou mesmo de diminuição em sua carga sensorial e em seu potencial artístico e expressivo - sempre pressuposto em sua realização - simplesmente pelo fato de que são entendidos por alguns como eróticos ou sexuais. Na

verdade, esse potencial deveria ser valorizado nos esforços de naturalização e de discussão livre sobre diferentes tipos de expressão de gênero e de vivência das sexualidades, contextos nos quais os estigmas associados a essas práticas poderiam talvez que sabe serem desconstruídos e resignificados.

Tal como as experiências e as proposições artísticas participativas da artista brasileira Lygia Clark, especialmente com sua série de trabalhos em torno do que chamou de “Objetos Relacionais”, talvez esses vídeos sejam novos tipos de suportes audiovisuais que busquem coadunar coisas que até então não estavam juntas e que poderiam ser pensadas como materiais e plataformas híbridas terapêuticas em que visualidade, artcidade, erotismo, prazer e intimidade se misturam para criar novos arranjos perceptivos e hápticos em um público que anseia por uma participação mais efetiva e afetiva. Se por um lado algumas dessas representações audiovisuais reforçam certos linhas de força heteronormativas e cis-sexistas, por outro também podem proporcionar às/aos consumidoras/es desses vídeos um modo de interação mediada pela internet e pelas telas em que as trocas lhes servem como possibilidades realmente terapêuticas, possibilidades de minimizar sensações de ansiedade, dor crônica, depressão e isolamento que de outra forma seriam mais difíceis de serem abordados, sejam em trabalhos no terreno da visualidade, de experimentos sensoriais e/ou artísticos ou para além desses artefatos. Com modos de engajamento psicológico e sensitivo, os vídeos podem ter efeitos psicossomáticos em que uma interação entre criadoras/es e consumidoras/es acaba por ter os efeitos curativos e relaxantes pretendidos, algo bastante semelhante ao tipo de relação estabelecida entre curandeiros e outros “cuidadores” físicos e espirituais (como xamãs e e benzedadeiras, por exemplo), produzindo assim efeitos realmente eficazes (em termos simbólico e físicos) nos corpos e nas subjetividades de milhares de pessoas.

Referências

AHUJA, Nitin. “*It Feels Good to Be Measured*’: Clinical Role-Play, Walker Percy, and the Tingles.”. *Perspectives in Biology and Medicine*, 56.3, Baltimore-Maryland: Johns Hopkins University Press, 2013.

ANDERSEN, Joceline. “*Now You’ve Got the Shiveries: Affect, Intimacy, and the ASMR Whisper Community*.”. *Television and New Media*, 16.8: pg. 683-700, California: SAGE Publications, 2015.

BARRATT, Emma; DAVIS, Nick. “*Autonomous Sensory Meridian Response (ASMR): a flow-like mental state*.”. *PeerJ*, 3:e851 (On-line), March, Corte Madera (California): PeerJ, 2015. Disponível em: <https://peerj.com/articles/851/> . Acessado em 22 de setembro de 2017.

BERLANT, Lauren & WARNER, Michael. “*Sex in Public*.”. *Critical Inquiry*, 24 (2), pg. 547–66, Chicago: University of Chicago Press, 1998.

CHEADLE, Harry. “*What Is ASMR and Why Does It Make Me Feel So Good?*”. New York: VICE Media, 2012. Disponível em: <https://www.vice.com/sv/article/gqww3j/asmr-the-good-feeling-no-one-can-explain> . Acessado em junho de 2024.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

FREEDMAN, Kerry. *Teaching Visual Culture – curriculum, aesthetics, and the social life of art*. New York: Teachers College Press, 2003a.

FREEDMAN, Kerry. “*The Importance of Student Artistic Production to Teaching Visual Culture*.”. *Art Education (Journal)*. Vol. 56 , Issue. 2. Alexandria – Virginia (United States): National Art Education Association (NAEA) -Routledge/Taylor & Francis, 2003b.

GALLAGHER, Rob. “*Eliciting Euphoria Online: The Aesthetics of “ASMR” Video Culture*”. *Film Criticism*, Volume 40, Issue 2, June. Michigan (United States): University of Michigan (Michigan Publishing), 2016.

GARRO, Diego. “*ASMR – From Internet Subculture to Audiovisual Therapy*.” *The Electronic Visualization and the Arts London 2017 conference (EVA 2017)*, pg. 395-402, July. London (United Kingdom): The eWiC (Electronic Workshops in Computing) Series / Computer Arts Society (CAS)/ BCS, the Chartered Institute for IT, 2017.

HERNÁNDEZ, Fernando. “A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito”. In: MARTINS, Raimundo & TOURINHO, Irene (orgs.).

Educação da cultura visual: conceitos e contextos. Santa Maria: Editora UFSM, 2011.

MARSDEN, Rhodri. “*‘Maria spends 20 min folding towels’: Why millions are mesmerized by ASMR videos*”. London (United Kingdom): Independent Digital News & Media, 2012. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/life-style/gadgets-and-tech/features/maria-spends-20-minute-s-folding-towels-why-millions-are-mesmerised-by-asmr-videos-7956866.html> . Acessado em junho de 2024.

MARTINS, Raimundo & TOURINHO, Irene (org.). *Educação da cultura visual: conceitos e contextos*. Santa Maria: Editora UFSM, 2011.

RIBEIRO, José da Silva. O audiovisual no ensino em ambientes virtuais: dos videogramas à cultura participativa. Série-Estudos - Periódico do Programa de Pós-Graduação em Educação da UCDB, n. 38, p. 15-32, jul./dez. Campo Grande (MS): Universidade Católica Dom Bosco, 2014.

RICHARD, Craig e ALLEN, Jennifer. “*Interview with Jennifer Allen, the woman who coined the term ‘Autonomous Sensory Meridian Response’ (ASMR) (Transcript)*.”. Winchester-Virginia (United States): ASMR University (*On-line*), 2016. Disponível em: <https://asmruniversity.com/about-asmr-university/> . Acessado em 22 de setembro de 2017.

ROSSI, Mariane Carolina. Item “Perfil” no Portal *Sweet Carol* (*On-line*), São Paulo: Edição virtual da autora, 2017. Website disponível em: <http://portalsweetcarol.com.br/sobre> . Acessado em 22 de setembro de 2017.

Cidade em pausa e arte em movimento: um estudo etnográfico do graffiti em tempos de pandemia

City on pause and art in motion: an ethnographic study of graffiti in times of pandemic

Rodrigo de Abreu Ribeiro

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Belo Horizonte, MG, Brasil

rodrigoribeiro2029@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6494-1254>

Regina de Paula Medeiros

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Belo Horizonte, MG, Brasil

repameca@pucminas.br

<https://orcid.org/0000-0002-2389-2000>

Recebido em: 30 de junho de 2024

Aceito em: 30 de julho de 2024

Resumo

Este artigo, parte de uma pesquisa¹ etnográfica realizada no curso de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da PUC Minas, tem como objetivo compreender os efeitos da pandemia de Covid-19 nos modos de vida e trajetórias laborais de grafiteiros belo-horizontinos. Para atingir tal objetivo, foram analisadas artes pintadas nos muros de cidades, através das quais grafiteiros expressam sentimentos, denúncias e reações à emergência do vírus SARS-COV-2 e suas implicações sociais e políticas. O ato de pintar a cidade vai além da estética, porquanto revela as intrincadas relações entre o social e o estético, bem como as memórias, conflitos e formas de apropriação dos espaços urbanos. A metodologia utilizada foi a qualitativa, especialmente a etnografia, através da qual foram realizadas incursões nas ruas, pesquisas imagéticas nas plataformas digitais, e entrevistas com os autores das produções artísticas. As narrativas dos autores expressaram a subjetividade, principalmente, a indignação no tocante às desigualdades sociais e o momento político brasileiro refletido no sistema de saúde pública, educação, cultura e economia.

Palavras-chave: Arte de rua. Graffiti. Mundo do trabalho. Pandemia. Desigualdades.

Abstract

This article, part of an ethnographic research developed during the master's program in the Graduate Program in Social Sciences at PUC Minas, aims to understand the effects of the Covid-19 pandemic on the lifestyles and work trajectories of graffiti artists in Belo Horizonte. To achieve this objective, artworks painted on city walls were analyzed, through which graffiti artists express feelings, denunciations, and reactions to the emergence of the SARS-CoV-2 virus and its social and political implications. The act of painting the city goes beyond aesthetics, revealing the intricate relationships between the social and the aesthetic, as well as memories, conflicts, and forms of appropriation of urban spaces. The methodology used was qualitative, especially ethnography, through which street incursions, image research on digital platforms, and interviews were held with the authors of the artistic productions. The narrative of the authors expressed subjectivity, mainly indignation regarding social inequalities and the Brazilian political moment reflected in the public health, education, culture, and economic systems.

Keywords: Street art. Graffiti. World of work. Pandemic. Inequalities.

¹ Financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

1 Introdução

Este artigo é parte do processo de uma pesquisa etnográfica em desenvolvimento no curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCS) da PUC Minas, que tem como objetivo compreender os efeitos do isolamento social, medida recomendada pela Organização Mundial de Saúde (OMS), nos modos de vida de artistas de rua de Belo Horizonte. O trabalho de campo foi realizado em colaboração com artistas residentes em Belo Horizonte, que praticam graffiti² em espaços públicos. Foi priorizada a interpretação que os artistas fazem sobre a pandemia de Covid-19, os significados de suas experiências e como reagiram às informações, provenientes de diversas fontes, como governos, cientistas, meios de comunicação em massa e plataformas digitais, para desenvolverem suas próprias narrativas da/na cidade por meio de expressões artísticas nos espaços urbanos.

Para esse artigo, tomamos como referência as produções artísticas dos interlocutores Wanatta, Gud Assis, Binho Barreto e Sôdác. Os artistas selecionados representam diferentes gerações da arte de rua de Belo Horizonte. Compreender a arte, em particular o graffiti, em seu devir no tempo, com o surgimento de uma heterogeneidade de praticantes e significados, expõe a complexidade dessa expressão de rua e na rua, marcada por conflitos e fluxos transgeracionais. Originalmente, o graffiti foi considerado uma prática artística com enfoque na rebeldia, criada no seio da cultura *hip hop*³ nos guetos norte-americanos nos anos 1970. Era realizada por jovens, denominados *writers*, que compartilhavam crenças e códigos culturais, centrada na pintura de muros de maneira clandestina e a utilização de técnicas de pintura em spray, figurada em letras e desenhos característicos desse universo. Os praticantes dessa arte de rua no Brasil, chamados de “grafiteiros” quando adotaram essa prática nos anos 1980, escolhiam quando, onde e como intervir na cidade, apropriando-se do espaço público para expressar suas visões de mundo e posicionamentos políticos, independentemente do controle do poder público e das segregações socioespaciais

² Optamos por utilizar a grafia "graffiti", uma vez que esta é a forma de escrita preferida pelos participantes da pesquisa.

³ A categoria *graffiti*, que desempenha um papel central neste estudo, refere-se a um componente do movimento cultural e político do hip hop, que engloba além da dança *breaking* e do graffiti, a música *rap* e as batidas produzidas pelos *Deejays*.

decorrentes do processo de urbanização. Por meio da ocupação da cidade com suas técnicas — “um conjunto de meios instrumentais e sociais com os quais o homem realiza sua vida, produz e, ao mesmo tempo, cria espaço” (Santos, M. 2002: 29) — os grafiteiros não apenas criavam espaços, mas também produziam novas temporalidades em paralelo às estruturas espaço-tempo moldadas pela hierarquia social. Os muros pintados colocam em evidência a construção de textos imagéticos que produzem significados simbólicos de pertencimento e direito à cidade.

As memórias originais, que Viana e Bagnariol (2004) denominaram “onda nova-iorquina”, reverberam no presente em Belo Horizonte, contrastando com a diversificação de artistas que pintam a cidade, refletida na variedade de técnicas, faixas etárias e classes sociais, considerando as pessoas que praticam e consomem o graffiti na atualidade. A utilização da categoria *grafiteiro* na presente pesquisa faz referência à forma como, em geral, praticantes de graffiti da cidade se autodenominam. Wanatta se identifica como grafiteiro, mas ressalta⁴ as associações que muitas pessoas fazem entre praticantes de graffiti e o suposto vilanismo e perigo que as juventudes negras das periferias representam para a sociedade, assim, suas ações artísticas são frequentemente reduzidas às práticas ilegais do pixo. Nas narrativas de nossos interlocutores, são expressadas táticas para o desenvolvimento de carreiras artísticas que superam as expectativas e percepções sociais que consideram suas práticas como desviantes, relegando-os a posições subalternas no mercado de trabalho e na vida social

Embora todos nossos interlocutores pratiquem o graffiti e estejam vinculados ao movimento *hip hop*, o graffiti é apenas uma das formas através das quais podem se expressar artisticamente, como afirma Binho Barreto: “Eu prefiro pensar que mais importante que as categorias — grafiteiro, muralista, cartunista — é entender tudo como a minha prática artística, as coisas não são derivações do graffiti, mas o graffiti é um dos tentáculos que saem do todo da minha prática, são diferentes maneiras de expressar meu olhar, a minha presença no mundo”⁵. Para evitar a demarcação de fronteiras fixas e imutáveis ao estudar o graffiti, assim como para não invisibilizar a diversidade de repertórios e a reconfiguração das carreiras dos artistas, recorreremos ao conceito de cultura de Gilberto Velho (1977):

⁴ Relato extraído de entrevista concedida no trabalho de campo em 2024.

⁵ Relato extraído de uma conversa realizada durante o trabalho de campo em 2024.

A cultura não é tão esmagadora como possa parecer para certos estudiosos. Assim a leitura diferente de um código sociocultural não indica apenas a existência de ‘desvios’, mas sobretudo o caráter multifacetado, dinâmico e, muitas vezes, ambíguo da vida cultural. O pressuposto de um monolitismo de um meio sociocultural leva, inevitavelmente, ao conceito de ‘inadaptado’, de ‘desviante’, etc. A cultura não é, em nenhum momento, uma entidade acabada, mas sim uma linguagem permanentemente acionada e modificada por pessoas que não só desempenham papéis específicos, mas que têm experiências existenciais particulares. (Velho, 1977:21)

O autor destaca o problema ao estudar a cultura contemporânea, em especial grupos rotulados como subculturas, como o caso dos grafiteiros, muitas vezes, considerados homogêneos, ou nas palavras do autor, monolíticos, o que ignora a diversidade interna do grupo e identidade móvel dos sujeitos. Segundo Velho (1998), “não se trata de negar a existência de discontinuidades, mas de percebê-las dinamicamente” (Velho, 1998:18). Durante o processo de tradução do graffiti para os cenários atuais, moldado por trocas sociais e simbólicas, emergem novos estilos de vida, visões de mundo, técnicas e estéticas.

As formas atuais de artistas belo-horizontinos que praticam o graffiti pensarem e produzirem arte são decorrentes da “sobreposição de tempos vividos e de tempos pensados”, dinâmica apresentada pelas antropólogas Ana Luiza Rocha e Cornelia Eckert (2005), que se manifesta na interseção das características de diferentes gerações da arte de rua, através da qual os praticantes dessa modalidade de expressão artística atribuem sentido, compreendem e constroem suas narrativas da/na cidade. A categoria *geração* surge nesta pesquisa como uma “metáfora para a construção social do tempo”⁶, ou seja, representa como os grafiteiros percebem, organizam e atribuem significado ao tempo de acordo com as formas pelas quais experienciam contextos sociopolíticos e modos de fazer arte e trabalhar. Conforme Feixa e Leccardi (2008), embora no senso comum seja habitual pensar na ideia de sucessão ao se pensar em gerações, “as fronteiras que separam as gerações não são claramente definidas, não podem deixar de ser ambíguas e atravessadas e, definitivamente não podem ser ignoradas” (Bauman apud Feixa e Leccardi, 2008: 186). No caso do graffiti, não é possível considerar suas memórias de maneira linear e cronológica, segmentando-as por faixas etárias. É mais eficaz adotar a ideia de sobreposição de gerações proposta pelos autores.

Embora os interlocutores, incorporem inovações em suas práticas artísticas, como a

⁶ Ver Feixa, Leccardi (2008)

conversação com outros tipos de arte e o uso de novas tecnologias na produção e divulgação artística, e façam negociações com o mercado e o poder público, as memórias do passado continuam a influenciar a construção de identidades, produção de narrativas e o imaginário coletivo sobre artistas de rua na cidade. Por exemplo, Binho Barreto, artista da 2ª geração e pesquisador da arte urbana, que começou a pintar nas ruas em 1995 e permanece ativo até hoje, incorpora em seu repertório elementos materiais e imateriais de todas as gerações do graffiti, desde a anterior à sua até as mais recentes. Conforme Corrêa (2022), o ato de grafitar foi “uma contaminação que ia passando por gerações, fronteiras e idiomas – transmitida desde os jovens das periferias nova-iorquinas que grafitavam metrô e eram ligados à cultura *hip hop* nos anos setenta (e outras vertentes correlatas)” (Corrêa, 2022: 82). Reles, personagem⁷ da tese de Barreto, é um artista de Belo Horizonte, que inspirado pelo movimento nova-iorquino, se dedica atualmente a pintar trens. Assim como Reles, os grafiteiros Biga e Error, embora sejam da gerações mais novas da arte de rua belo-horizontina, marcadas pela comercialização e hibridismo, relatam possuir um gosto especial por pintar trens e pelo ato *vandal*, rememorando repertórios iniciais. Segundo Error, “nem todo grafiteiro pinta trem, mas todo mundo que pinta trem é grafiteiro”⁸, evidenciado o caráter cíclico e a sobreposição de tempos no universo do graffiti.

As continuidades das memórias associadas ao *hip hop* ficaram evidentes na análise da arte de rua nos tempos de pandemia. Conforme Wanatta, no isolamento social, suas necessidades de sobrevivência incluíam tanto a busca por sustento financeiro quanto a necessidade de produzir imagens nos muros que refletissem o momento histórico. O ato de grafitar ganhou destaque durante o isolamento social, quando, mesmo sob as recomendações da OMS para que as pessoas ficassem em casa, artistas saíram para intervir na paisagem urbana e apresentar suas perspectivas sobre a pandemia de Covid-19, evidenciado que pintar nas ruas é uma prática essencial de suas histórias de vida e trajetórias laborais.

Diante das mudanças na rotina das pessoas causadas pelo isolamento social, e com base nos estudos de Certeau (2014), analisamos as “astúcias” dos artistas — suas formas de

⁷ Os personagens da tese de Binho Barreto são fictícios, mas foram desenvolvidos com base em entrevistas e relatos de artistas de Belo Horizonte, além de referências reais de artistas e locais da cidade. (CÔRREA, 2022)

⁸ Entrevista concedida pelo grafiteiro Error durante o trabalho de campo em 2022.

resistência e subversão às estruturas de poder — e suas "táticas" para "reinventar o cotidiano", isto é, maneiras criativas e improvisadas que permitiram que eles lidassem com as restrições impostas pelo poder público e as adversidades do isolamento social. As pinturas exibidas na cidade oferecem interpretações do tempo pandêmico com base nas experiências dos artistas. O graffiti e seus modos particulares de apropriação da cidade, alinham-se à definição de arte "como propósito de representação e compartilhamento de uma realidade experimentada pelo indivíduo que a produziu(...) uma forma de transmitir sentimentos, ideias, experiências ou, ainda, como maneira de comunicar, contar e registrar histórias" (Cunha; Medeiros; Torres, 2022:32). Segundo os autores, a arte surgiu há milhares de anos como um meio pelo qual os artistas revelam suas percepções de mundo e emoções.

No devir da história da arte, as pinturas imprimem uma marca indelével no imaginário coletivo, desempenhando um papel fundamental na moldagem das narrativas históricas. Segundo o arqueólogo Isnardis (1997), nos grafismos rupestres pré-históricos, que precederam o surgimento da escrita, grupos humanos empregavam a pintura em rochas como uma forma de “expressão de sua vida coletiva, de seus valores e normas, bem como do uso que fazem do território em que vivem” (Isnardis, 1997:145). Conforme destacado pelo autor, as manifestações visuais inscritas nas paredes, desde as realizadas por povos pré-históricos até as produzidas por artistas de rua contemporâneos, não apenas documentam as experiências cotidianas, mas também servem como veículo para a comunicação e representação das práticas e ideias desses grupos.

Assim como na arte de outrora, os grafiteiros, ao pintarem a cidade, produzem significados e narrativas, as quais buscamos analisar neste artigo, visando compreender como o tempo foi percebido e vivido por eles durante o isolamento social. Para tanto, por meio das imagens compartilhadas pelos interlocutores, buscamos alcançar resultados que, para além de enquadramentos históricos e sociológicos, adentrem as estruturas do imaginário, um sistema simbólico que articula as práticas sociais cotidianas concretas e as formas subjetivas através das quais os interlocutores atribuem sentido a suas vivências. Para compreender o universo comunicacional dos artistas de rua, com base nos estudos de antropologia visual de Rocha e Eckert (2011), analisamos uma “constelação de imagens” formadas pelos registros pictóricos e relatos dos interlocutores, que incluem pinturas em

muros, artes digitalizadas, fotografias, vídeos, textos e áudios em plataformas digitais (*Instagram*, *Facebook* e *WhatsApp*) exibidas desde meados de 2020 até 2024. Ademais, parte das imagens analisadas foram tomadas no processo de observações participantes realizadas com a “câmera na mão”, como proposto pela etnografia de rua de Rocha e Eckert (2019), quando lançamos mão de fotografias e vídeos etnográficos⁹ que realizamos em parceria com o pesquisador de arte urbana Thiago Morandi e o grafiteiro Kaos em ateliês dos artistas e pelas ruas de Belo Horizonte durante o ano de 2021 e 2022.

O diretor e teórico do cinema documentário Jean-Louis Comolli (2008), ao discorrer sobre como filmar a cidade, destaca que é preciso transcender as dimensões visíveis, pois "a abordagem cinematográfica difere da abordagem dos órgãos públicos que tentam controlar a cidade" (Comolli, 2008: 180). No complexo jogo de memórias que moldam o imaginário sobre as cidades, as imagens espetaculares vendáveis e descartáveis, que narram histórias únicas¹⁰, se sobrepõem a pluralidade de vozes e existências que compõem a metrópole. Nesta pesquisa, as vozes e imagens dos artistas de rua emergem, guiando-nos pela cidade por meio de seus trajetos e produções artísticas. Priorizamos a narrativa imagética na construção deste texto etnográfico, valendo-nos de representações gráficas capturadas presencialmente durante as observações de campo (fotografias e *frames* dos vídeos realizados), adicionado pesquisas nas mídias sociais e nas contribuições obtidas nos relatos e artes enviadas pelos artistas de rua.

Durante o trabalho de campo, solicitamos aos principais colaboradores, por *Whatsapp* e *Instagram*, imagens de produções artísticas realizadas durante a pandemia. Obtivemos fotografias, vídeos, *prints* de redes sociais na internet, assim como a localização geográfica de pinturas realizadas durante o período pandêmico. Essa escolha para coleta de informações foi inspirada no Urban Mapping Project (2024), desenvolvido pelos pesquisadores Heather Shirey, David Todd Lawrence e Paul Lorah da Universidade de St. Thomas nos Estados Unidos. Em 2020, os autores do projeto lançaram um banco de dados

⁹ *Urbanografia do Caus* (2022), finalista do prêmio Pierre Verger da ABA, *Sodac: representações sociais do graffiti no Brasil* (2022) e *O Rolê* (2024), todos eles relacionados aos modos de vida e trabalho de artistas de rua belo-horizontinos.

¹⁰ “Nossas vidas, nossas culturas são compostas de muitas histórias sobrepostas. A escritora nigeriana Chimamanda Adichie conta a história de como ela encontrou sua autêntica voz cultural - e adverte-nos que se ouvimos somente uma única história sobre uma outra pessoa ou país, corremos o risco de gerar grandes mal-entendidos.” (Adiche, 2009)

de arte de rua colaborativo relacionado à Covid-19, “[...] contando com o público para documentar digitalmente e enviar arte de rua, desde o menor adesivo ou *tag*¹¹ até o maior e mais colorido mural. Pedimos tudo. Através das redes sociais, mídia convencional e boca a boca” (Simons *et al.*, 2021:156, tradução nossa)¹². Inspirados pelo Urban Mapping Project (2024), iniciamos um processo de documentação e mapeamento da arte de rua produzida no referido período em Belo Horizonte, além de realizar entrevistas com alguns dos artistas responsáveis pelas obras.

A decisão de incorporar obras de arte ao texto etnográfico, operando concomitantemente a leitura analítica dessas imagens, surgiu a partir da apreciação de filmes etnográficos e da leitura de autores da antropologia visual, como o antropólogo Etienne Samain, que destaca as imagens como repositórios de memórias, desejos e questionamentos, destacando o potencial de se “pensar por imagens”. Conforme o autor,

as imagens não são apenas atos e fatos, mas ainda - na temporalidade que toda imagem carrega – lugares de memórias (lembranças, sobrevivências, ressurgências), revelações de tempos passados, de tempos presentes. Por vezes, até lugares de expectativas (esperanças, prefigurações de tempos que hão de vir, presságios, promessas, desejos). (Samain, 2014: 53)

As singularidades das artes apresentadas neste artigo vão além de meros registros das trajetórias laborais dos artistas e da pandemia de Covid-19, elas revelam formas sensíveis de explicar o referido período, auxiliando na análise das interações sociais, dos modos de vida citadinos e dos efeitos do isolamento social na sociedade. A arte como ferramenta analítica é também evidenciada por Cunha, Medeiros e Torres (2022) no artigo *Reprodução artística musical no cenário da pandemia de Covid-19*. Embora o foco seja a expressão musical, o texto oferece caminhos para compreender a pandemia através da arte, explorando a análise de letras e melodias de artistas brasileiros e internacionais.

Além de recorrer a materiais acadêmicos, acompanhamos os acontecimentos relacionados ao universo da arte de rua em Belo Horizonte, como o lançamento do filme *Pele* (2023), dirigido por Marcos Pimentel, no qual Binho Barreto, interlocutor da nossa

¹¹ Segundo Campos (2007:292), “o tag é o elemento mais primitivo e fundamental daquilo que é o graffiti enquanto cultura juvenil urbana.” Para o autor, a assinatura dos artistas, o ato comunicativo de jovens da periferia de Nova Iorque ao espalhar seus nomes nos muros da cidade, é a forma mais elementar do sistema simbólico do graffiti. É o começo de tudo.

¹² “[...] relying on the public to document digitally and submit street art from the smallest sticker or tag to the largest, most colorful mural. We asked for it all. Through social media, conventional media, and word of mouth”.

pesquisa, foi um dos consultores, participando com orientação e ensinamentos especializados sobre a arte de rua. O filme oferece uma visão do momento político brasileiro, por meio das expressões artísticas registradas nos muros. Em contraste com a abordagem convencional dos documentários, que frequentemente recorrem à narração e aos depoimentos, a trama do filme é montada por meio da compilação de imagens produzidas nos muros de centros urbanos, principalmente em Belo Horizonte. Gravado em 2019, o filme não aborda temas relacionados ao período pandêmico, mas chama nossa atenção para a potência da narrativa contada a partir de imagens da arte de rua.

Os primeiros esboços e a concepção inicial deste estudo surgiram da observação das obras de arte cunhadas nos muros da cidade, no início do período de isolamento social. Durante essa etapa, recorremos a literatura sobre a pandemia de Covid-19, especialmente o Boletim *Cientistas sociais e o Coronavírus*, uma série de textos publicados semanalmente ao longo de 2020, ação conjunta que reuniu a Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais (ANPOCS), a Sociedade Brasileira de Sociologia (SBS), a Associação Brasileira de Antropologia (ABA), a Associação Brasileira de Ciência Política (ABCP) e a Associação dos Cientistas Sociais da Religião do Mercosul (ACSRM). Transformado em livro ainda em 2020, a publicação apresentou uma contribuição coletiva de cerca de duzentos cientistas sociais, refletindo sobre os efeitos da Covid-19, ao longo das semanas do período pandêmico. Além de proporcionar uma visão abrangente das discussões sobre o contexto sanitário, social, político, econômico e cultural brasileiro e global em 2020, esses textos forneceram *insights* valiosos para o desenvolvimento do estudo.

Dessa obra, reportamo-nos ao capítulo *Arte e imagens da pandemia*, especificamente ao texto *¿Cuál es la Identidad de la Covid-19 en el Arte?* da pesquisadora Rosa Maria Blanca, para análise da subjetividade produzida na arte de rua durante a pandemia, bem como para a utilização de uma metodologia que incorporou procedimentos de análise no ambiente digital. Blanca (2020) analisou imagens de grafítis em muros de cidades ao redor do mundo, através da *web*, no período de março a maio de 2020, evidenciando que o grafíti emergiu como uma das formas de expressão mais difundidas durante a pandemia. As obras produzidas nas ruas, muitas vezes fotografadas pelos próprios artistas, jornalistas e pelo público, tornaram-se amplamente utilizadas na internet para retratar o período pandêmico. Em seus procedimentos metodológicos, a pesquisadora

realizou observações online como uma resposta ao confinamento obrigatório, o que foi denominado por Rocha *et al.* (2023) como “etnografia de tela”. Os autores destacam que as etnografias, que passaram a depender mais das telas durante a pandemia, “permitiram ressignificar alguns dos pressupostos mais próximos ao fazer antropológico, isto é, o trabalho de campo (e suas ferramentas privilegiadas, a observação participante, os diários de campo e as entrevistas” (Rocha *et al.*, 2023: 35).

Além das dificuldades com os encontros presenciais durante o isolamento social, que, assim como no caso de Blanca, influenciaram nossa escolha por análises no ciberespaço, optamos também pela etnografia digital ao observar que, desde o período pré-pandêmico, a comunicação no universo do graffiti, antes restrita às ruas, já estava se expandindo para o meio virtual, com debates, discursos, exposições, vendas e divulgações de arte na internet. As novas formas híbridas de sociabilidade, trabalho e lazer, catalisadas pela pandemia de Covid-19, transformaram as dinâmicas de comunicação humana, "a cidade contemporânea não existe apenas enquanto território e materialidade. Cada vez mais, ela ganha existência em telas e circuitos desmaterializados, em uma realidade híbrida que transita entre o espaço ‘online-virtual’ e o ‘offline-material’ (Campos; Eckert; Barbosa, 2018: 12). Nesse cenário, são exigidas adaptações metodológicas que representam um avanço necessário no nosso trabalho de campo. Nesta pesquisa, o campo foi realizado de maneira híbrida, abrangendo tanto incursões nas ruas durante o período de isolamento social e pós-pandemia quanto entrevistas presenciais com artistas. Ademais, foram realizadas entrevistas por meio de áudios no *WhatsApp* e observação participante *online*, que incluiu acompanhamento e interação com as publicações dos interlocutores no *Facebook* e *Instagram*.

A estrutura que ora apresentamos, neste artigo, foi organizada com as informações obtidas durante o trabalho de campo, tomando como ponto de partida assuntos abordados pelos artistas em suas pinturas e relatos: as transformações do cotidiano e práticas de trabalho, a solidariedade, as implicações da pandemia nas periferias urbanas e as ideologias que influenciaram o imaginário social e as ações de enfrentamento à Covid-19. Na seção 2, "Arte de/na rua na pandemia", inicialmente, contextualizamos o graffiti em Belo Horizonte, discutindo sobre como artistas da cidade se apropriaram do espaço público, do período

pré-pandemia até a implementação do isolamento social. Já a seção 3, "Solidariedade: tempos de esperança", aborda discussões relacionadas às formas de resistência, à auto-organização e aos sentimentos de esperança que surgiram como resposta à crise multidimensional (sanitária, social, política e econômica) desencadeada pela pandemia. Em seguida, na seção 4, "Para além do agente biológico: a morte social", focamos em um tema que cientistas sociais chamaram atenção durante a pandemia: experiências plurais e diferenciadas, influenciadas por variáveis como classe e raça, que alteraram as formas de lidar com o novo coronavírus e o período de confinamento. Em fim, na seção "Ideologia: ocultando contradições", concentramos nossa análise nas implicações políticas da pandemia, abordando as medidas adotadas pelos governos, em meio a uma atmosfera de radicalização e polarização política. Discutimos como as narrativas e ações de líderes governamentais moldaram as representações e a percepção das pessoas, sobre os modos de lidar com o novo coronavírus e o isolamento social.

2 Arte de/na rua na pandemia

No decorrer da pandemia, diversas estratégias de combate à Covid-19 foram adotadas em diferentes países, como *lockdowns* e outras medidas de distanciamento social. Essas ações impuseram restrições rigorosas à mobilidade das pessoas e ao funcionamento de atividades econômicas e sociais, com o objetivo de minimizar o contato entre pessoas e, assim, conter a disseminação do vírus SARS-CoV-2. Nesse cenário, ocorreu uma espécie de interrupção no tempo, uma pausa que serve de inspiração para o título do artigo: "Cidade em pausa e arte em movimento". A expressão "arte em movimento" reflete a ideia de que, embora a cidade estivesse em pausa devido às restrições de circulação, a arte de/na rua continuava ativa. As manifestações visuais inscritas nos muros não cessaram; ao contrário, durante nossas pesquisas de campo, foi possível observar trabalhos recém-criados, ainda com tinta fresca, como as artes do grafiteiro e muralista Gud Assis. Em algumas publicações no *Instagram*, o artista usou a *hashtag* "Não faça o que eu faço". Embora tenha saído para pintar nas ruas de Belo Horizonte durante o isolamento social, ciente dos riscos, recomendou que a melhor conduta fosse ficar em casa.

As medidas de distanciamento social alteraram o cotidiano e as dinâmicas de

sociabilidade, tornando menos frequente o encontro entre amigos e familiares, assim como transformou atividades de lazer e trabalho. Barreto (2017) enfatiza a relevância do "pintar junto", uma prática comum no universo do graffiti, oportunidade para troca de conhecimento e compartilhamento de memórias entre diferentes gerações.

[...] uma das coisas mais ricas do graffiti são as trocas e afinidades que vão surgindo. Os momentos compartilhados tentando buscar a harmonia entre estilos diferentes em um mesmo muro são experiências que vão muito além do ato de pintar. Naturalmente o traço de um cede algo ao do outro na busca pela unidade da composição. Acontece uma contaminação que fica na técnica, no afeto e na memória. Pintar junto tem algo de amizade e de encontro, da cervejinha descompromissada, de um jogo de baralho ou de um papo furado na esquina (Barreto, 2017:49).

A restrição às aglomerações durante a quarentena, recomendada pela OMS, foi um dificultador para os artistas de rua, em especial Wanatta. Nos primeiros meses da pandemia, o artista enfrentou a crise do isolamento social, que afetou não apenas seus momentos de lazer grafitando nas ruas, mas também o seu trabalho em projetos sociais e eventos de arte urbana, todos suspensos. Ela ficou em casa, sentindo-se impotente diante do avanço do vírus no bairro Alto Vera Cruz, onde as mortes entre os moradores causaram pânico e intensificaram os desafios econômicos, como o desemprego, além de intensificarem problemas psicológicos.

Nas observações de campo, tanto *offline*, como *online*, foi possível perceber formas singulares de organização dos recursos artísticos e diversas formas de enfrentamento do isolamento social, moldadas por combinações variadas entre o domínio do permitido e do proibido. Destacamos, neste artigo, registros que abrangem, desde a modalidade *vandal*, realizada ilegalmente em muros, viadutos e outros suportes no espaço urbano, até artes grafitadas com a permissão dos proprietários dos muros e aquelas criadas no contexto de projetos promovidos e financiados pelo poder público.

Conforme relatos de artistas de rua de Belo Horizonte, no período pandêmico, surgiram temores e incertezas, como o medo diante dos riscos, juntamente com a súbita necessidade de adaptar suas carreiras artísticas e fontes econômicas. Por outro lado, as ruas vazias, com pouco policiamento, ofereciam um ambiente propício para que muitos saíssem para pintar. Um exemplo é o caso de artistas de rua da geração da década de 1990, grupo conhecido como G90. Muitos integrantes tinham se afastado da arte por alguma razão e

retomaram suas atividades nas ruas durante o isolamento social. Isso é evidenciado no filme etnográfico *O Rolê* (2024), gravado no pós-pandemia, que revela uma noite na vida cotidiana do grafiteiro Vick. O artista relata que durante o isolamento social redescobriu a arte como uma válvula de escape diante das pressões socioeconômicas do referido período.

Na realização do filme, escolhemos não seguir roteiros, preferindo nos mover à deriva por Belo Horizonte, em busca de um cinema que superasse representações preestabelecidas, capaz de compreender a cidade para além de imagens e discursos padronizados sobre artistas de rua que os enquadram como marginais, influenciados por modelos hegemônicos e das esferas de poder. Conforme Campos, Eckert e Barbosa (2018), a cidade é um produto dos sujeitos e grupos que a habitam, moldando continuamente sua visualidade, “mas a cidade também é imaginário, é construída mentalmente não correspondendo necessariamente às suas configurações físicas concretas” (Campos; Eckert; Barbosa, 2018: 1). A partir dos autores, é possível pensar que as relações no campo da visualidade são assimétricas, remetendo a questões de ordem política. O poder, que opera os mecanismos econômicos, políticos e sociais da desigualdade social, demarca as fronteiras entre o visível e o invisível, determinando a visualidade dos lugares e o modo de produção e consumo de imagens. Nesse processo, alguns grupos e atores sociais são classificados como marginais, perigosos, anômalos ou ilícitos, como no caso de alguns artistas de rua.

Em um contexto em que agentes e instituições políticas influentes controlam e monitoram as imagens da cidade, moldando-a conforme a moral predominante e considerando artistas de rua como desviantes, buscamos um ponto de vista honesto em relação a esses artistas, algo possível através de uma “antropologia compartilhada”, exemplificada na obra de Jean Rouch. Durante o processo de filmagem com grupos de habitantes da África Ocidental, como no filme *Eu, um negro* (1958), o diretor compartilha o controle da produção com jovens nigerianos, permitindo que eles construam narrativas sobre suas vidas cotidianas. Por meio de atuações e diálogos, esses jovens expressam seus desejos, estilos de vida e perspectivas.

Em nossas experimentações audiovisuais etnográficas em Belo Horizonte, inspiradas no cinema de Rouch, como no caso do filme “*O Rolê*”, permitimos que Vick nos conduzisse pelos corredores urbanos, buscando meios de expressar sua arte e deixar sua

marca nas ruas da cidade. Os caminhos errantes do grafiteiro¹³, em busca dos melhores muros e onde as chances de sanções policiais eram menores, moldaram nossa forma de filmar, baseada em improvisos, que se estruturou na tentativa de compreender a subjetividade do artista. Nessa ocasião, percebemos a antropologia visual e o uso da câmera no trabalho de campo, como um processo em que a cidade invisível pode ser encontrada, “aquela que não é apenas um tema de roteiro” (Comolli, 2008: 182), aquela que existe para além das dimensões normativas e representações espetaculares.

Atualmente em Belo Horizonte, políticas públicas, leis, propagandas oficiais e discursos de agentes policiais promovem o graffiti como uma forma de arte, em detrimento do pixo¹⁴, relegado ao crime, à inutilidade e à poluição visual. A visão romântica do grafiteiro como herói entre seus pares — aquele que, segundo Campos (2013), corre riscos, desafia a ordem e as instituições opressoras, sendo aclamado por seu grupo — adquire novas nuances. A cisão entre o pixo e o graffiti em Belo Horizonte iniciada nos anos 1990, outrora modalidades indistintas, conforme interlocutores, foi incentivada pelo poder público com o objetivo de controlar e regulamentar a referida arte, com a intencionalidade de inibir as inscrições ilegais no espaço urbano, enquanto promove o graffiti.

Embora, em certa situação, a perseguição ao pixo tenha uma dimensão estética, associada aos traços considerados ilegíveis e feios — geralmente letras estilizadas e monocromáticas que só podem ser compreendidas por membros da comunidade do pixo — penso que essa perseguição é, acima de tudo, política. A proibição do pixo simboliza a manutenção do *status quo*, refletido em restrições ao uso do espaço urbano para práticas artísticas e expressões políticas de grupos que não integram o sistema considerado democrático. Embora haja maior tolerância em relação ao graffiti, os grafiteiros ainda são

¹³ Embora tenha sido pichador e integrante do grupo G90 nos anos 1990, Vick se considera atualmente um grafiteiro, pois em suas produções artísticas, sejam ilegais ou em consonância com o poder público, predominam os desenhos de um personagem colorido criado pelo artista, em vez das assinaturas monocromáticas típicas do pixo.

¹⁴ Quando abordo a pichação, opto “pelo modo como os praticantes e estudiosos escrevem, ‘pixo’, com x, errado e sintético.” (Perdigão, 2016: 84). Essa diferenciação na escrita da palavra surge para distinguir o “picho”, com “ch”, que engloba uma variedade de formas de comunicação, desde as inscrições nas paredes de Pompéia, datadas do ano 79 d.C. - que incluem desde mensagens ofensivas, declarações de amor, propaganda política até horários de lutas de gladiadores - até riscos espontâneos deixados por alguém em um local específico. Por outro lado, o “pixo”, com “x”, refere-se a um movimento artístico e político que se originou nas ruas das metrópoles brasileiras, especialmente em São Paulo, caracterizado por letras, símbolos e ações específicas.

perseguidos ao pintar a cidade sem as devidas autorizações provenientes de instituições públicas e organizações particulares, ademais, sofrem discriminações nas fronteiras socioespaciais onde estabelecem negociações para acesso ao mundo do trabalho.

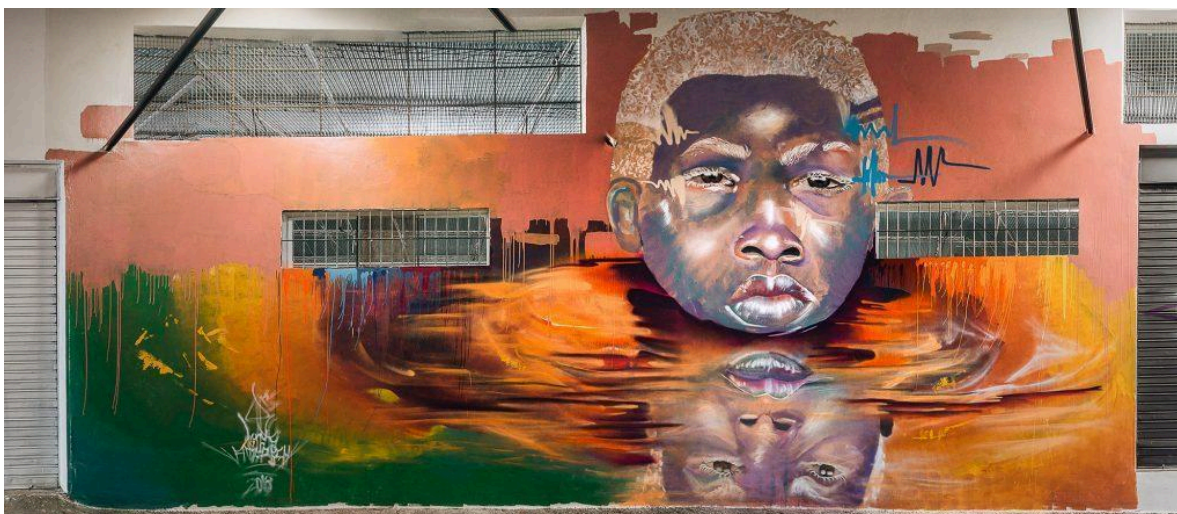
Em face da promoção do graffiti no mercado e sua consonância com as legislações vigentes, o papel de herói, associado ao grafiteiro nas primeiras gerações, é agora atribuído aos pixadores pelas gerações mais recentes, que enxergam no pixo a preservação de seu caráter transgressor. Por um lado, os novos significados conferidos ao graffiti geram polêmicas no universo da arte de rua, onde o ato *vandal*, ou seja, pintar a cidade ilegalmente, é parte das memórias e construção identitária; por outro, impulsionam grafiteiros a circularem por diferentes espaços sociais e institucionais, conquistando certo reconhecimento e validação no mercado.

Wanatta¹⁵, artista pertencente a nova geração do graffiti, *cria*¹⁶ do bairro Alto Vera Cruz, argumenta que artistas de rua provenientes de regiões periféricas da cidade, antes restritos à intervenções nas ruas, vêm ocupando espaços considerados elitizados. Em suas criações artísticas, nas quais ele utiliza das técnicas do graffiti, destaca-se a representação da população do Alto Vera Cruz por meio de retratos de pessoas negras, geralmente trans ou não-binários, que muitas vezes, combinam características estéticas da periferia, como os cortes de cabelo, com as de povos tradicionais africanos. Relata que, por meio de seus graffiti, leva para o asfalto as referências negras do Alto Vera Cruz

Imagem 1 - Graffiti de Wanatta no projeto *Art Walls* da grife Skazi

¹⁵ Artista trans-periférico que iniciou sua jornada artística em 2009. Desde 2013, ele explora a interação do corpo racializado com os espaços urbanos através do graffiti. Suas séries artísticas são compostas por retratos de pessoas racializadas e seres futuristas *queer* que combinam a cultura africana e a periférica. Pertencente as novas gerações do graffiti de Belo Horizonte, participou de projetos sociais e formou-se em escolas como NUC, Valores de Minas, Escola Livre de Artes Arena da Cultura e Escola Guignard. É arte educador com experiências em iniciativas sociais em penitenciárias, escolas municipais e projetos privados.

¹⁶ A gíria "cria" é comumente utilizada para se referir a uma pessoa, geralmente jovem, que é natural de determinado lugar, bairro ou comunidade. Essa expressão é frequentemente empregada em contextos urbanos e informais para indicar alguém que é originária ou tem forte ligação com uma favela.



Fonte: (Skazi [...], 2024).

A mobilidade de Wanatta pela cidade se torna viável graças à presença de suas artes não apenas em seu bairro, mas também em diversas regiões da cidade, resultante de sua participação ativa em festivais, exposições, instituições educacionais, residências artísticas e pinturas nas ruas, e em estabelecimentos públicos e privados. Dentre suas mais recentes realizações, destaca-se a criação da ilustração do cartaz para o filme premiado internacionalmente, *Marte Um*, dirigido pelo diretor Gabriel Martins da produtora Filmes de Plástico de Contagem, região Metropolitana de Belo Horizonte.

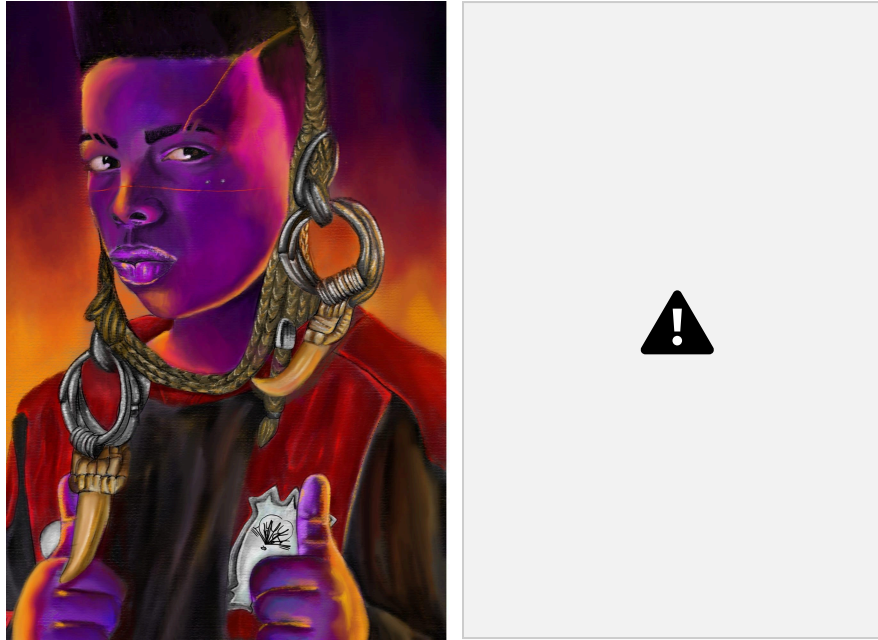
Imagem 2 - Ilustração de Wanatta para a capa do filme “Marte Um”



Fonte: (Marte Um, 2024).

No contexto pandêmico, a partir do ano de 2020, Wanatta intensificou sua presença nas mídias sociais, principalmente no *Facebook*. Como afirma Rocha et al (2023), “A casa e a rua, enquanto dimensões sociais *damattianas*, tiveram as fronteiras borradas durante o período de isolamento. Os espaços antes privados, recônditos, em certa medida, tornaram-se públicos na interface de tela.” (Rocha et al, 2023: 20). Nessa dinâmica, a casa de Wanatta se tornou um espaço de trabalho. Embora o isolamento social tenha limitado a dinâmica de trabalho dos artistas de rua, surgiram novas oportunidades, e, entre elas, destacamos a digitalização das artes, lançando mão das novas tecnologias e plataformas digitais. A pandemia atuou como um catalisador para intensificar e aproximar grafiteiros do design e das novas tecnologias, ampliando as possibilidades de atuação dos artistas urbanos no ambiente digital. Wanata, em meio a postagens nas mídias sociais, lamentou as dificuldades para poder sair para pintar a cidade e solicitou solidariedade entre os moradores do Alto Vera Cruz, divulgando campanhas de doação de alimentos e apelos para evitar aglomerações. Nesse período, o artista compartilhou nas plataformas digitais suas primeiras experimentações no mundo digital, como é possível observar nas artes abaixo:

Imagem 3 - Experimentações digitais de Wanatta na pandemia



Fonte: (Wanatta Aruanã, 2023).

Apesar de as imagens anteriores terem sido criadas por Wanatta utilizando *softwares*¹⁷, essa produção mantém semelhanças com a linguagem característica das pinturas do artista nas ruas. No decorrer do isolamento social, diante dos efeitos psicológicos e emocionais provocados pela crise social, econômica e política, pintar as ruas, conforme relatado, emergiu como uma de suas principais táticas de sobrevivência. O mural a seguir, pintado durante o período pandêmico pelo artista no *Festival Arte na Rua* em São Paulo, expressa, conforme o artista, questões relacionadas à saúde mental, que se destacaram como uma das problemáticas emergentes durante o isolamento social.

Imagem 4 - Wanatta pintando na pandemia em SP



Fonte: (Wanatta Aruanã, 2023).

¹⁷ Programas de computador destinados à produção e edição de imagens.

A seguir, na Imagem 5, um grafite realizado em Belo Horizonte conta com a colaboração de Marieta, artista visual e grafiteira de Recife radicada em Manaus, e Fênix, que nasceu em São Paulo, mas se mudou para a capital mineira na adolescência, onde descobriu o graffiti. Hoje, Fênix é uma artista de destaque em festivais, bienais e galerias em todo o Brasil. A produção conjunta, como destaca Wanatta, revela uma prática comum no universo da arte de rua, também evidenciada por Barreto, o “pintar junto”.

Imagem 5 - “Pintar junto” na pandemia: Wanatta, Marieta e Fênix



Fonte: (Wanatta Aruanã, 2023).

Wanatta relata que Marieta estava em Belo Horizonte quando o estado de emergência em saúde pública foi decretado no Brasil e as primeiras medidas de isolamento social foram implementadas. Sem poder voltar para Manaus, isolada em Belo Horizonte, os dois grafiteiros decidiram sair às ruas para pintar com mais frequência. Durante essas empreitadas, Wanatta recebeu o patrocínio da fábrica de latas de spray *Paris 68*, o que fomentou mais ainda seus trabalhos nas ruas de Belo Horizonte. Em suas narrativas, afirma que não se limitou à produção de graffiti nas ruas no isolamento social. O artista explorou diversos campos artísticos e materiais, incluindo a criação musical e o uso de diferentes suportes e ferramentas, como as pinturas digitais. Na Imagem 6, a seguir, ele retrata Luiza

da Iola¹⁸, utilizando caneta posca¹⁹ em papel, mostrando inúmeras possibilidades técnicas e como sua expressividade e forma de ver o mundo transcendem para diferentes suportes e campos artísticos.

Imagem 6 - No muro, no papel ou no ecrã



Fonte: (Wanatta Aruanã, 2023).

3 Solidariedade: tempos de esperança

Durante a pandemia de Covid-19, em observações de campo, foi possível afirmar que a arte de rua feita nos muros da cidade, revela, assim, como explicitado pelo muralista e grafiteiro Gud Assis²⁰, “representações do momento”. Samain (2014), ao discorrer sobre

¹⁸ Cantora, arte educadora e Rainha perpétua de Nossa Senhora do Rosário.

¹⁹ Tipo de marcador de tinta à base de água, amplamente utilizada na arte urbana. Sua capacidade de aderência em diferentes materiais, como papel, madeira, metal e concreto, torna-a uma ferramenta popular entre os artistas de rua.

²⁰ Grafiteiro e muralista belo-horizontino que começou a pintar nas ruas na década de 1990. Ele se identifica como parte de uma geração posterior à de Binho Barreto e é reconhecido por suas pinturas no circuito artístico de Belo Horizonte, como museus, galerias de arte e festivais de arte urbana. Gud possui murais espalhados por todas as regiões da cidade, realizados em projetos da Prefeitura, empresas particulares e por meio de iniciativas independentes. Expôs suas obras em renomadas instituições culturais de Belo Horizonte, tais como o Museu Inimá de Paula, o Palácio das Artes, o Museu Abílio Barreto, o MM Gerdau, entre outros.

as relações entre antropologia, imagem e arte, afirma que as imagens devem ser vistas “não apenas como campos de memória, como arquivos vivos e lugares de desejos, mas ainda, como um terreno de questões, de questionamentos sobre nossa história, apelos (às vezes, gritos) que nos convocam a tomar posição em nome da história humana, em nome do porvir de nosso planeta” (Samain, 2014: 53). Nesse sentido, destacamos o potencial explicativo e elucidativo da arte graffiti para compreensão do mundo, especialmente no que diz respeito à pandemia de Covid-19 e às esperanças e sofrimentos que esse período provocou. Na imagem abaixo, um graffiti de Gud realizado durante o isolamento social.

Imagem 6 - Solidariedade na pandemia



Fonte: (Gud Assis, 2021).

Em suas narrativas, Gud explica que o coronavírus foi simbolizado por uma imagem que combina a forma do vírus com a representação de um coração. Ao lado da mão, a letra “D”, última letra da assinatura do artista, complementa sua *tag* e é feita com textura de espuma, ressaltando a importância de lavar as mãos como medida preventiva

para evitar o contágio. A mão do vírus quebra o cifrão, que conforme expresso pelo artista, representa a economia e o controle do capitalismo sobre as relações humanas.

O coração pintado por Gud, nos faz lembrar o artigo *Coronavirus es un golpe al capitalismo al estilo de 'Kill Bill'* do filósofo e sociólogo Slavoj Žižek (2020), presente na coletânea *Sopa de Wuhan*. Conforme o autor, “a epidemia de coronavírus é uma espécie de ataque da técnica dos ‘cinco pontos para explodir um coração’ contra o sistema capitalista global, um sinal de que não podemos continuar como antes, que uma mudança radical é necessária.” (Žižek, 2020: 23, tradução nossa). Na narrativa do filme “Kill Bill”, dirigido pelo cineasta Quentin Tarantino e descrito por Žižek, a técnica é apresentada como um golpe extremamente letal ensinado por um mestre de artes marciais. Na cena final, a personagem principal, Beatrix Kiddo, utiliza o golpe em Bill, que dá cinco passos sabendo de sua iminente morte, tempo suficiente para seu coração explodir e ele cair morto no chão. Žižek destaca o intervalo entre o golpe e a morte, comparando essa espera aos efeitos prolongados da pandemia de Covid-19 para a derrocada do capitalismo.

As reações desencadeadas pelo vírus, mesmo em meio à aflição da doença e da morte, poderiam, paradoxalmente, fortalecer o amor e ajuda mútua entre as pessoas diante da crise econômica. Conforme destacado por Žižek, poderiam promover uma sociedade alternativa, baseada na solidariedade e cooperação global. Para o sociólogo francês Morin (2021), a pandemia, ao suscitar a solidariedade, revelou aspectos egoístas na sociedade contemporânea em situações “normais”. Morin aponta que a crise sanitária e o isolamento desencadeou manifestações inéditas de auto-organização e solidariedade entre as pessoas. Segundo o autor, “a solidariedade estava adormecida em cada um de nós e despertou durante a prova vivenciada em comum” (Morin, 2021:28), resultando em ações que emergiram como respostas para suprir lacunas deixadas pelos poderes públicos, como a produção alternativa de máscaras, arrecadação de dinheiro, doações de alimentos e roupas para as populações vulneráveis, bem como os cuidados dispensados aos vizinhos, são exemplos desse espírito colaborativo. No campo da educação, se viu um grande esforço para que fosse mantido o contato entre professores e alunos.

Na arte de rua, acompanhamos no *Instagram* o projeto *Solidariart*, coordenado pelo grafiteiro Júlio César (JC), uma iniciativa que surgiu em meados de 2021, com o objetivo de estabelecer trocas de trabalhos de arte por cestas básicas. Durante o período de

isolamento, 102 artistas voluntários, em sua maioria de Belo Horizonte, doaram artes, que eram divulgadas por meio do *Instagram*, permitindo que pessoas adquirissem essas peças mediante a doação de cestas básicas, destinadas a famílias em situação de vulnerabilidade social, econômica e alimentícia em Belo Horizonte. Outra iniciativa do período foi o projeto *Preto pra Preto* ou *Black to Black*, criado pelo artista de Belo Horizonte DaLata nas mídias digitais em que participaram artistas de todo o Brasil, inclusive belo-horizontinos e da região metropolitana da cidade, como *Da lata*, Luis World, Wera, João Gabriel, a Rupestre Crew (Piero, Arieth, FredCap, Ladobeco, Skap e JC), Lidia Viber, Fhero, Edmun, Nica e Dms. O projeto contou com a participação de artistas que disponibilizaram obras originais e impressões, destinando 50% das vendas para doações a instituições e projetos voltados ao auxílio de pessoas negras.

Mesmo diante de condições adversas, da brutalidade de governos na gestão da pandemia e dos efeitos do SARS-CoV-2 e do isolamento social, muitas pessoas optam por ressaltar a solidariedade, o respeito à vida, a esperança e a capacidade de superação da crise provocada pela pandemia, um desses exemplos é o artista Binho Barreto. Suas produções artísticas nas ruas, como ele afirma em publicação no *Instagram*, funcionam como “uma espécie de CVV (Centro de Valorização da Vida) em doses homeopáticas”²¹. Assim como um CVV, centro de apoio emocional e prevenção ao suicídio, o artista busca, por meio de seus desenhos, transmitir leveza e alívio para o cotidiano caótico. Durante a pandemia, as pessoas lidaram com a angústia, o medo e as incertezas que surgiram diante do perigo iminente de morte. Nesse contexto, a arte era um acalanto, como pode ser visto no mural “Um Amanhã Melhor”, produzido em 2021 por meio da Lei Aldir Blanc (Brasil, [2023]), no Aglomerado da Serra (Vila Fazendinha).

²¹ Relato extraído de publicação do Instagram do artista Binho Barreto em junho de 2023.

Imagem 7 - “Um amanhã melhor” por Binho Barreto



Fonte: (Binho Barreto 2024).

Ainda no período da pandemia, o artista foi um dos convidados para pintura de um mural no projeto *Mural Graffiti Esperança*, uma parceria da Secretaria de Cultura de Minas Gerais (SECULT-MG), com a Secretaria de Estado de Saúde (SES-MG) e o Movimento Unidos pela Vacina²². Barreto destacou em conversa que “o evento fez parte de uma série de ações destinadas a demonstrar que o Governo do Estado estava enfrentando a pandemia. Ele marcou uma mudança de posicionamento, uma vez que até então, o governador Zema estava alinhado ao negacionismo”²³. Com a queda acentuada da popularidade do presidente Jair Bolsonaro, atribuída por muitos à sua gestão da pandemia e que, inclusive, foi apontada como um fator de sua derrota nas eleições presidenciais de 2022, o governador de Minas Gerais, embora associado à ideologia de extrema direita, começou a desenvolver estratégias para dissociar sua imagem das ações do governo federal em relação à pandemia de Covid-19, entre elas, a produção do projeto de arte urbana.

Binho Barreto não só ressaltava as contradições na proposta governamental, mas também destaca a precarização do trabalho dos artistas convidados. Eles não receberam

²² Movimento da sociedade civil que reúne centenas de entidades, empresas, associações e ONGs, unidas por um único propósito: tornar viável vacinar todos os brasileiros no ano de 2021.

²³ Relato concedido via whatsapp em Belo Horizonte em 2024.

remuneração e foram fornecidas latas de spray para pintar geladeiras e eletrodomésticos, apesar da existência de material especializado para graffiti, amplamente utilizado em projetos e no cotidiano de trabalho dos artistas. Esse *modus operandi* do poder público em relação aos grafiteiros não é exclusivo do governo Zema, sendo recorrente, segundo relatos dos próprios artistas, desde o início da institucionalização da arte urbana em gerações passadas.

Nos reportamos ao geógrafo Marcelo Souza (2010), que, ao discutir as ações dos movimentos sociais urbanos, destaca as possibilidades de luta institucional e emancipação. A partir de seu artigo “Com o Estado, apesar do Estado, contra o Estado”, pensamos que projetos de pinturas murais apoiados por instituições estatais e nas colaborações entre artistas e empresas privadas, surgem “espaços de manobra” — oportunidades que levam os grafiteiros a empreender, isto é, gerenciar suas carreiras reorganizando técnicas e estilos, e identificando demandas de mercado, aceitando, de forma tática, determinadas propostas comerciais.

No processo de comercialização e institucionalização, criam-se espaços, onde o graffiti pode ser instrumentalizado, tornando-se meramente decorativo ou útil para promoção de interesses mercadológicos e políticos que não refletem as convicções dos grafiteiros. Contudo, no ato de barganhar, conforme observado nas experiências dos meus interlocutores, são criados espaços de trocas materiais e imateriais e de visibilidade, expandindo suas redes de contato, incorporando códigos sociais, técnicas e subjetividades em seus transcurso criativos, tornando as fronteiras entre classes sociais e linguagens artísticas mais permeáveis. Ademais, por meio de seus trabalhos, independentemente dos espaços e suportes de exposição artística, são transmitidos significados e suas visões de mundo para além do objetivo dos contratantes. Arrisco dizer, que, nesse jogo entre o graffiti, o poder público e o mercado, é estabelecida uma negociação complexa de identidades, em que, embora as partes possam ser consideradas adversárias ou em conflitos, acabam por se beneficiar uma da outra de alguma forma. Os “espaços de manobra”, para além das trocas econômicas, podem ser pensados a partir da ideia de confluência²⁴, uma sequência que vai além da simples fusão de elementos; trata-se de um espaço de diálogo e resistência política, onde grafiteiros desafiam normas e criam novas possibilidades, em um

²⁴ Ver Bispo (2015)

procedimento de afirmação de direitos e luta por justiça social.

No projeto *Mural Graffiti Esperança*, Barreto decidiu participar devido à importância de expressar no momento histórico da pandemia e à necessidade de apoio à vacinação. Sob a curadoria de Negro F., artista e gestor cultural do bairro Alto Vera Cruz, mais de 20 artistas, entre eles Binho Barreto, retratam, por meio de suas artes, o tema da esperança em tempos de pandemia, nos muros da Central Estadual de Rede Frio de Minas Gerais²⁵, localizada na Via Expressa no bairro Gameleira, região Oeste de Belo Horizonte.

Imagem 8 - Mural produzido por Binho Barreto no evento *Mural Graffiti Esperança*



Fonte: (Binho Barreto, 2024).

4 Para além do agente biológico: a morte social

Por meio de sua expressão artística, Gud Assis foi um dos impulsionadores das primeiras reflexões sobre a relação arte e Covid-19 no período do isolamento social. Uma manhã, em meados de 2021, fui observar as ruas da cidade, quando avistei um viaduto na

²⁵A Central de Rede de Frio é uma infraestrutura essencial no sistema de saúde, especialmente em campanhas de vacinação em larga escala, que consiste em um conjunto de instalações, equipamentos e procedimentos dedicados ao armazenamento, manuseio e distribuição de vacinas.

Avenida Cristiano Machado e me deparei com uma novidade: o graffiti de um grande peixe pintado, substituindo o cenário do dia anterior. A representação realista, em grande escala, de um peixe em um saco plástico, como aqueles encontrados em lojas de comércio de peixes vivos, agora ocupava o espaço de forma inusitada debaixo do viaduto, interagindo com pedestres, motociclistas, motoristas e passageiros de veículos particulares e de transporte público que transitavam pela região. Não foi difícil constatar que era uma obra de Gud, mesmo antes de ver sua *tag*. No graffiti estavam registrados muitos elementos de sua linguagem, incluindo as cores e formas das personagens, bem como os marcantes vestígios do spray, que se destacam. Demonstrando habilidade no manuseio da ferramenta, o artista desenvolveu uma técnica ágil para criar grandes murais nas ruas.

Na minha percepção, ainda sem o esclarecimento de Gud, esse graffiti de um peixe amarrado dentro de um saco remetia ao confinamento. Na pintura, ele escolheu retratar um peixe da espécie *betta*, estabelecendo uma analogia entre a vida desse peixe em cativeiro, muitas vezes confinado em pequenos aquários ou sacos plásticos, e a solidão experimentada pelas pessoas durante a quarentena imposta pela pandemia.

Imagem 9 - Graffiti de Gud pintado em viaduto no período de isolamento social



Fonte: Imagem de Rodrigo Ribeiro

Gud abordou em sua arte uma perspectiva psicológica e emocional dos tempos de pandemia. No mesmo ano, o sociólogo francês Edgar Morin (2021) discorreu que a condição da solidão durante o isolamento social foi acentuada por fatores sociais e econômicos. O autor menciona grupos que, em razão de contextos de desigualdade social, enfrentaram "tristes condições de solidão, como solitários, solitárias, viúvas, viúvos, mulheres abandonadas, idosos e jovens sem dinheiro" (Morin, 2021:29). A solidão pode intensificar-se devido ao distanciamento social imposto para conter a propagação do vírus, resultando em maior isolamento e dificuldades extras para acessar apoio emocional e social, especialmente em grupos considerados vulneráveis, como os mencionados por Morin.

Durante o processo etnográfico, as perspectivas dos artistas se entrelaçaram com autores do campo das Ciências Sociais, sobretudo publicações sobre a pandemia de Covid-19. Um ponto em comum entre essas pesquisas foi a afirmação de que a pandemia não é apenas um evento de saúde pública, mas também um reflexo e uma intensificação das desigualdades que existem em nossa sociedade (Bacchiegga, 2020; Butler, 2020; Martins, 2020; Morin, 2021; Santos, B. 2020ab). Além dos efeitos na saúde física e mental da população, decorrentes da pandemia de Covid-19 e do isolamento social, é importante observar as implicações sociais e políticas que permeiam o enfrentamento dessa crise, como ressalta Morin (2021), "o isolamento serviu de lente de aumento para as desigualdades sociais: a pandemia acentuou dramaticamente as desigualdades socioespaciais." (Morin, 2021:29). As hierarquias sociais e distanciamentos, que já existiam, condicionaram as possibilidades das pessoas e grupos de lidar com os efeitos da quarentena. Como explicou Judith Butler (2020):

A desigualdade social e econômica garantirá que o vírus discrimine. O vírus em si não discrimina, mas certamente nós, humanos, o fazemos, moldados como estamos pelos poderes entrelaçados do nacionalismo, racismo, xenofobia e capitalismo. É provável que no próximo ano testemunhemos um cenário doloroso no qual alguns seres humanos afirmarão seu direito de viver às custas de outros, reafirmando a distinção falaciosa entre vidas dignas e indignas. Ou seja, aqueles que serão protegidos a todo custo da morte, e aquelas vidas que são consideradas não dignas de serem protegidas da doença e da morte. (Butler, 2020: 62, tradução nossa)

Em um contexto de radicalização política, em que sentimentos de nacionalismo e racismo são explorados por líderes políticos e movimentos que buscam capitalizar o medo das pessoas, promovendo divisões sociais e políticas, as periferias urbanas foram particularmente afetadas pela propagação letal do vírus, e pelo isolamento social, afetando seus modos de vida, experiências de trabalho e subjetividades. Assim como expressou o artista de rua paulista NEGRO M.I.A (*Massive Illegal Arts*) em pinturas em museus e nas ruas: “O distanciamento social sempre existiu. Bem vindos ao Brasil” (Negromia, 2024). A frase pintada pelo artista sugere que o distanciamento geográfico e social sempre foi uma realidade no Brasil, explícito nas diferenças entre classes sociais e descaso com as periferias. Considerando que grande parte dos grafiteiros são procedentes de áreas urbanas periféricas é possível interpretar os seus desenhos como retratos da realidade a que estão inseridos.

4.1 Evite aglomerações: o dilema dos aglomerados urbanos

No decorrer do trabalho de campo, visitamos a Escola *Art do Morro*, um projeto liderado pelo grafiteiro Sôdac²⁶, criado a partir das experiências dos artistas como educador em projetos sociais governamentais, como o projeto *Fica Vivo!*²⁷ e a *Escola Integrada*²⁸. O processo de abertura comercial e debate sobre a profissionalização de artistas do graffiti se intensificou a partir do surgimento de projetos promovidos pela Prefeitura de Belo Horizonte no final dos anos 1990, em que grafiteiros eram contratados para ministrar oficinas de arte para jovens e adolescentes, replicando o conhecimento antes ensinados nas ruas, por via institucional, em espaços da rede pública de ensino (Corrêa, 2022). Sôdac, que

²⁶ Artista visual das gerações mais recentes do graffiti, dedica-se à pintura desde a década de 2010. Nascido e criado nos bairros Penha e Cabana do Pai Tomaz, periferias urbanas de Belo Horizonte, Sodac aprimorou suas técnicas de ilustração através da prática nas ruas e da experiência na Escola Técnica de Artes Visuais Casa dos Quadrinhos. Em sua obra, ele retrata as repressões estatais e policiais enfrentadas por povos indígenas e negros, vivências nas favelas e aspectos característicos da história do samba. Atualmente, é coordenador e professor na Escola Art do Morro, instituição que fundou em 2021.

²⁷ Programa do Estado que tem como objetivo prevenir e reduzir homicídios dolosos entre adolescentes e jovens de 12 a 24 anos, concentrando-se em áreas com maior incidência desse problema. No eixo de Proteção Social, o programa realiza oficinas de esporte, cultura e arte, fundamentadas na análise da dinâmica social da violência e da criminalidade nos territórios atendidos.

²⁸ Programa da Prefeitura de Belo Horizonte presente em escolas de Ensino Fundamental da Rede Municipal de Educação. Oferece oficinas em áreas como Acompanhamento Pedagógico, Arte, Cultura, Educação Socioambiental, Direitos Humanos, Educomunicação, Esporte, Lazer, Saúde, Ciências e Leitura.

começou sua trajetória na década de 2010, seguiu o legado de artistas de gerações anteriores e se tornou professor em projetos do poder público. Em 2021, ele decidiu abrir sua própria escola no Aglomerado da Serra, localizado na região centro-sul de Belo Horizonte, ano em que visitamos o espaço.

Na ocasião, caminhamos pelo bairro sob a condução de Sôdác, enquanto imagens espontâneas eram registradas em vídeo, sem roteiro prévio. Em 2022, o material foi montado e editado, resultando nos produtos audiovisuais denominados *SODAC: Representações sociais do graffiti no Brasil* (Sodac [...], 2022) e *Urbanografia do CAUS* (2022). Como proposta de filmagem, inspiramo-nos no *Cinéma vérité* (ou “cinema verdade”), representado pelo cineasta Jean Rouch, um de seus maiores expoentes. O cineasta Van Der Keuken, adepto das ideias de Jean Rouch, ao comentar sobre as gravações de seu filme *Amsterdam Global Village* (1996)²⁹, em que a câmera captura a vida cotidiana da cidade de forma espontânea, declarou: "Quero ser ingênuo novamente. Por isso, neste filme, alinhado ao *cinema vérité*, quis me deixar levar pela câmera, permitindo-me ser surpreendido pelo que aconteceria." (Van Der Keuken, 2024, tradução nossa³⁰) Assim como Khalid, um jovem motoboy de origem marroquina, protagonista do filme de Keuken, Sôdác nos apresentou nuances da cidade de Belo Horizonte, especificamente do Aglomerado da Serra, por meio de trajetos imprevisíveis, fragmentados e cheios de improvisos, proporcionando a perspectiva de alguém que conhece as entranhas do território e nos leva a um encontro com o real, isto é, "um mundo não pensado, indomável, que transcende as representações que dele fazemos" (Guimarães; Caixeta, 2008: 33).

Ao subir o morro íngreme que dá acesso à escola, percebemos que sua inclinação era tão acentuada que somente ao alcançar o topo, podemos ver a rua lá em cima. Quando, finalmente, superamos a ladeira, nossos olhares se voltaram para as paredes de uma casa do outro lado da rua, onde se encontra um mural pintado por Sôdác. Observada a certa distância, a obra, que recria um cenário de favela, parecia viva, tangível, real, e evocava a sensação de que poderíamos interagir com os personagens da pintura. Isso se deve à técnica de Sôdác, que captura com profundidade os detalhes do cenário, como paredes de tijolos,

²⁹ "Amsterdam Global Village" é um documentário dirigido pelo cineasta holandês Johan van der Keuken, lançado em 1996. O filme tem cerca de quatro horas de duração e oferece um retrato multifacetado da cidade de Amsterdã, explorando suas conexões globais e a diversidade cultural dos seus habitantes.

³⁰ "Ik wil weer naïef zijn. Daarom wilde ik me in deze film, in lijn met de cinéma vérité, door de camera laten leiden, zodat ik me kon laten verrassen door wat er zou gebeuren."

janelas e portas, assim como dos corpos das pessoas, incluindo seus gestos, movimentos, roupas e acessórios, conferindo-lhes uma aparência quase palpável.

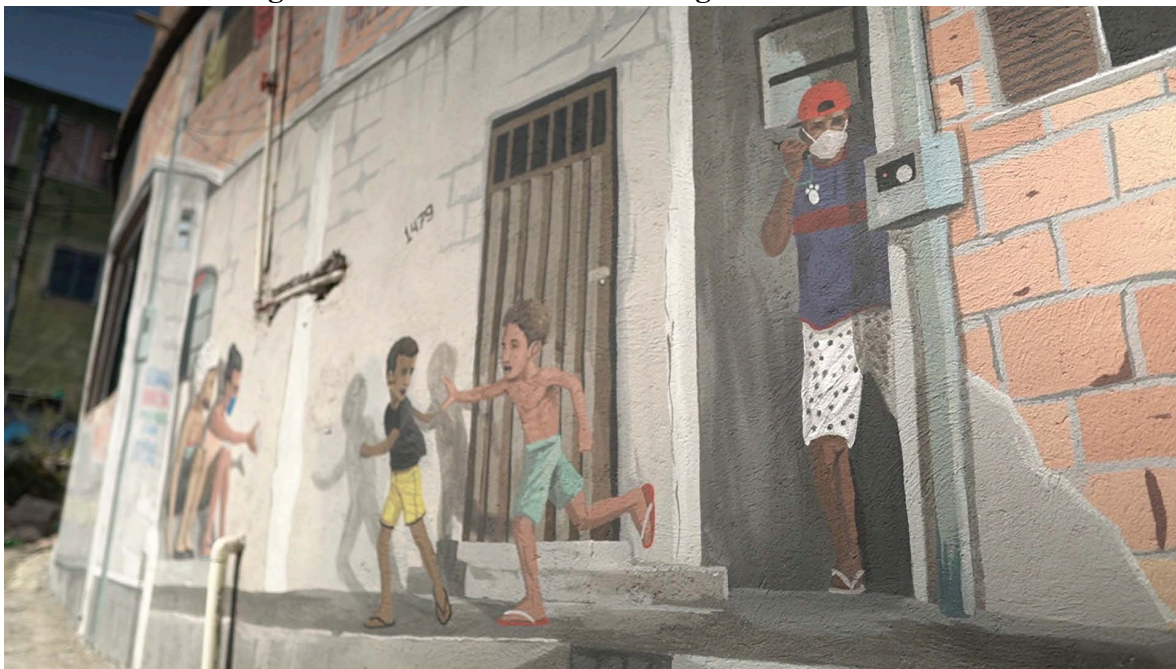
No mural, o artista desenha cenas cotidianas do isolamento social, ou seja, retrata a favela dentro da própria favela, o dia-dia e uma variedade de personagens e situações que representam seu recorte sobre a dinâmica do espaço e tempo durante a quarentena. Pode ser observado uma ambivalência com relação ao uso de máscaras, uns usam, outros não. As inscrições nas paredes, incluindo palavras de ordem que expressavam a insatisfação com a gestão da pandemia pelo governo federal. A favela está representada por uma diversidade racial, geracional e por personagens performáticas existentes no próprio território, incluindo o próprio Sôdác, que se retrata pintando a assinatura do mural.

Imagem 10 - Auto-representação de Sôdác assinando seu mural



Fonte: (Urbanografia [...], 2022).

Imagem 11 - Cotidiano e lazer no Aglomerado da Serra



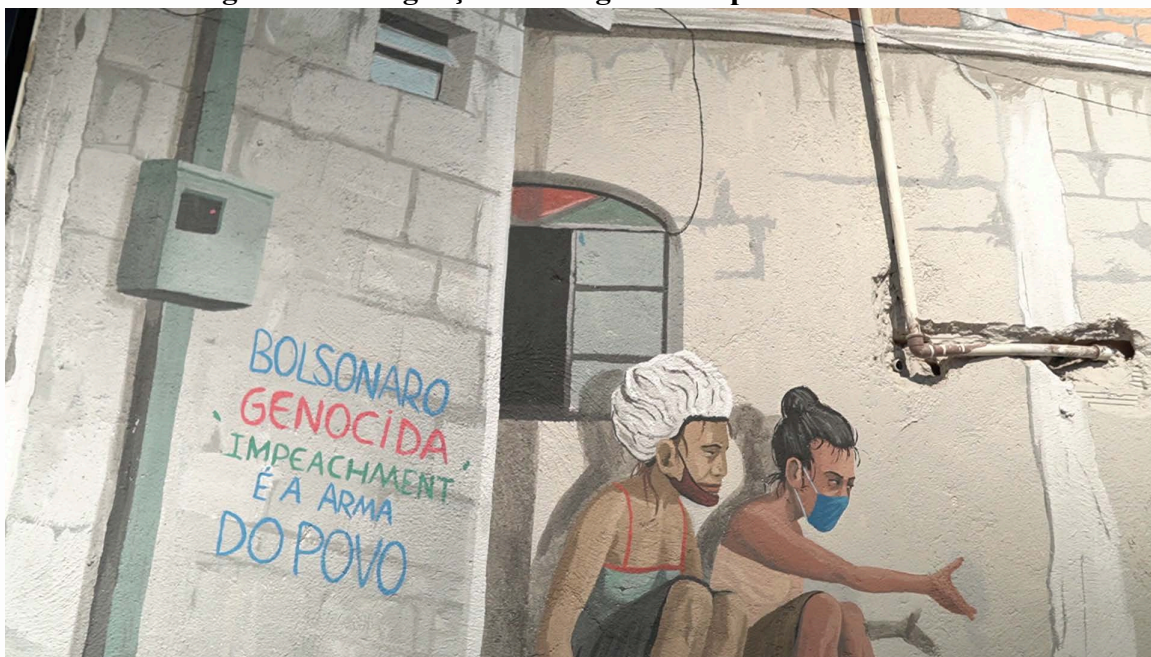
Fonte: (Urbanografia [...], 2022)

Imagem 12 - Cotidiano e lazer no Aglomerado da Serra II



Fonte: (Urbanografia [...], 2022).

Imagem 13 - Indignação com a gestão da pandemia no Brasil



Fonte: (Urbanografia [...], 2022).

Em observações no cotidiano do Aglomerado da Serra, assim como em outras periferias de Belo Horizonte, foi possível conferir que a rua é um espaço de sociabilidade e lazer, como retratado na obra de Sôdác. Nestes territórios, as casas são geralmente pequenas, os espaços domésticos são limitados, o que contribui para que a sociabilidade, o lazer e o trabalho aconteça no “mundo da rua”. Conforme Sposito (1994), são nas esquinas e outros pontos de encontro nas ruas que se formam amizades, e onde jovens “enfrentam os mecanismos da violência urbana e vivem, na luta pela sobrevivência, o confronto diário com os aparelhos repressivos” (Sposito, 1994: 161). Granada (2020), discorrendo especificamente sobre a pandemia, ressalta a vulnerabilidade dos moradores de favelas nesse período, que “completamente à deriva dos discursos oficiais, se perguntam [...] de que modo fazer o isolamento social em habitações onde coabitam mais de dez pessoas em aglomerados populacionais onde o distanciamento social é difícil, senão impossível.” (Granada, 2020:542). Na realidade pandêmica, a disposição das habitações e a dinâmica social das favelas tornaram os residentes mais suscetíveis à contaminação pelo novo coronavírus. Em entrevistas³¹, Sôdác ressaltou a limitação do espaço nas casas e

³¹ Entrevista concedida em Belo Horizonte em 2024.

apartamentos locais, muitas vezes compartilhados por um grande número de pessoas, forçando-as a interagir nas ruas, onde a sociabilidade persistia, mesmo em meio à crise sanitária.

Já no período pós-pandemia, em 2023, retornamos ao Aglomerado da Serra para observações participantes do projeto *Racismo é um vírus*³², realizado pela Escola Art do Morro. Na primeira reunião de pré-produção, Sôdác traçou paralelos entre os efeitos do vírus SARS-CoV-2 e as consequências do isolamento social nas periferias urbanas. Segundo o artista, o racismo, de maneira simbólica, pode ser considerado como um vírus que afeta profundamente nossa sociedade. O projeto resultou em uma obra de arte de aproximadamente dez metros de altura, pintada por Sôdác ao longo de dois meses. A pintura retrata uma criança rezando, imersa em um conjunto de casas que simboliza uma comunidade de favela.

³² Projeto realizado em 2023 pela escola *Art do Morro*, que consistiu em exposição de arte de artistas de periferias de Belo Horizonte e trabalho de pintura na empena (fachada cega do edifício) de um dos prédios do conjunto habitacional de reassentamento da Prefeitura de Belo Horizonte, localizado na Vila Nossa Senhora de Fátima, no Aglomerado da Serra.

Imagem 14 - Pintura de prédio durante o projeto “Racismo é um vírus”



Fonte: Imagem de Pedro Figo

Durante os dois meses de produção da arte na empena (fachada cega) de um dos prédios do conjunto habitacional de reassentamento da Prefeitura de Belo Horizonte, acompanhamos o processo de perto, conversando com Sôdác e seus alunos. Rememorando o período da pandemia, discutimos sobre o transporte público, especialmente ônibus urbanos superlotados com trabalhadores, em grande parte, provenientes das periferias. Embora muitos moradores possuíam carros e motos, a maioria se via compelida a enfrentar aglomerações nas trajetórias entre casa e trabalho. Por meio de relatos e de um mural pintado em 2020 em uma escola pública localizada na Avenida Bernardo Vasconcelos,

região nordeste de Belo Horizonte, Sôdác indicou o lucro desmedido das empresas que gerenciam os ônibus na capital mineira, cobram tarifas elevadas, e durante o isolamento social, na contramão das regras da OMS, operaram com superlotação, negligenciando, assim, cuidados básicos, em flagrante demonstração de falta de responsabilidade pela segurança e pelo bem-estar dos passageiros. Os fragmentos do mural, na sequência, ilustram essas assertivas.

Imagem 16 - Gestão do transporte público durante o isolamento social



Fonte: (Urbanografia [...], 2022)

Imagem 17 - Aglomeração nos ônibus durante o isolamento social



Fonte: (Urbanografia [...], 2022).

Wanatta relata que as condições do ônibus da linha Alto Vera Cruz: “o povo tinha que sair de manhã cedo. Diminuiu a quantidade de ônibus e a demanda dos moradores para trabalhar continuou a mesma. Então os moradores iam trabalhar cedo com o ônibus lotado e para voltar a mesma coisa.”³³ Trabalhadores impossibilitados de aderir à campanha “fique em casa” estavam expostos aos riscos de contaminação, atuando em supermercados, farmácias, padarias e outros serviços essenciais, seja pela falta de recursos financeiros ou pela necessidade de garantir a própria sobrevivência e a de suas famílias.

Em consonância com as reflexões originadas das obras de Sôdác, Granada (2020) traz à tona a noção de necropolítica de Mbembe (2018) para pensar a gestão da pandemia no Brasil: “uma política perversa [...] de deixar morrer os mais vulneráveis, os pobres, os mais idosos, aqueles que não são considerados úteis ou produtivos, que, face às circunstâncias, já se encontram relegados à condição de ‘mortos vivos’” (Granada, 2020:542). O poder de governos ou instituições de decidir quem deve viver e quem pode morrer, controlando a vida e a morte, também é tema da música Negro Drama, do grupo Racionais MCs: “Olha quem morre, então veja você quem mata [...] Recebe o mérito, a farda que pratica o mal. Me ver pobre, preso ou morto já é cultural” (Negro Drama, 2002). Essa música é uma imagem contundente das questões sociais e raciais no Brasil, destaca a vida nas favelas, o drama do negro brasileiro, as faltas de oportunidades, à violência e à discriminação que os habitantes das periferias enfrentam cotidianamente. A “política da morte” está intrinsecamente ligada à ineficácia dos sistemas políticos em lidar com a desigualdade social, bem como a violência contra essas populações, agravada durante a gestão da pandemia pelo governo de Jair Bolsonaro. Por fim, o mandamento mundial “evite aglomerações” ou “fique em casa” deve ser relativizado, sobretudo nas sociedades onde a desigualdade social impera, como é o caso do Brasil.

5 Ideologia: ocultando contradições

³³ Entrevista concedida por Wanatta durante o trabalho de campo em 2024.

A OMS recomendou e incentivou pesquisas visando desvendar as possíveis origens do SARS-CoV-2. Embora pesquisadores em todo o mundo indiquem que a transmissão do novo coronavírus provavelmente teve origem no contato entre animais vivos contaminados e humanos no “mercado úmido” de Wuhan, assim chamado devido à comercialização de carne fresca de animais, conforme observado pelo filósofo Žižek (2020: 19), "há uma certa paranoia racista em jogo aqui - recordemos todas as fantasias sobre velhas chinesas sujas em Wuhan esfolando cobras vivas e bebendo sopa de morcego". As representações amplamente disseminadas pelos meios de comunicação em massa acerca da China, durante a pandemia, muitas vezes contrastam com o desenvolvimento industrial e tecnológico das suas principais metrópoles, incluindo Wuhan. É perceptível que questões ideológicas permearam as discussões, divulgação de informações e medidas de combate ao vírus (Fleury; Fava, 2022), confundindo a compreensão da população sobre as estratégias eficazes de enfrentamento, como salientado por Zizek (2020: 19): "Onde terminam os dados e onde começa a ideologia?"

Diante desse cenário, populações ao redor do mundo ficaram à mercê de informações advindas de construções discursivas enviesadas por ideologias políticas polarizadas, que segundo Morin (2021), representam retrocessos intelectuais e morais, acentuados no período pandêmico, que avançam há mais de duas décadas em todo o mundo, fomentando ódio e discriminação. A crise multidimensional desencadeada pela pandemia, acentuou-se de maneira significativa no Brasil, em grande parte devido a decisões, pautadas em ideologias de extrema-direita, adotadas pelo governo federal, tais como a demora na aquisição de vacinas e atraso no processo de imunização da população, permeados pelo negacionismo em relação à gravidade da doença, chamada por Jair Bolsonaro de “gripezinha” (Aguiar, 2020; Braz; Mello, 2020, Granada, 2020; Olivar, 2020; Pereira, 2020; Vieira, 2020) que, assim como outros líderes, como o ex-presidente dos EUA Donald Trump, caracterizou as notícias sobre a pandemia como fantasias e delírios.

Enquanto artistas, intelectuais, médicos, cientistas e cidadãos ao redor do mundo realizavam campanhas e apelos pela união e solidariedade, outros grupos e segmentos sociais expressavam um descaso pela vida de determinados grupos. Sôdác retratou o abandono de povos indígenas e o descaso com populações negras durante a pandemia no Brasil. Em 2021, acompanhamos o retorno do artista ao mural na Avenida Bernardo

Vasconcelos, para retocar detalhes da arte e restaurar a palavra "Fascismo", apagada do mural por algum desconhecido, como já tinha acontecido anteriormente. A palavra faz parte da frase "Floresta de pé, fascismo no chão", amplamente disseminada por líderes indígenas e reproduzida pelo artista no mural. A pintura que apresenta um indígena com máscara, foi realizada no momento em que indígenas brasileiros se reuniram para o Acampamento Terra Livre em defesa de seus direitos. Embora o encontro seja tradicionalmente realizado em Brasília, em 2020, eles decidiram permanecer em suas aldeias para se proteger da Covid-19 e expressar suas reivindicações online. De acordo com a organização, mesmo com a desaceleração da economia durante a pandemia, as atividades de garimpo e desmatamento ilegal em suas terras continuaram a todo vapor.

Imagem 18 - “Floresta de pé, fascismo no chão”



Fonte: Imagem de Sôdác

Imagem 19 - Sôdác retocando mural com ajuda do grafiteiro Kaos



Fonte: (Urbanografia [...], 2022)

A retórica do ex-presidente Jair Bolsonaro contra defensores da floresta e a desestruturação de agências públicas encarregadas de proteger o meio ambiente e os povos indígenas acelerou o processo de desmatamento e exacerbou a violência. Além da desestruturação de órgãos públicos ligados ao meio ambiente, observou-se um agravamento na precarização dos serviços de saúde pública através das tentativas de desmonte progressivo do Sistema Único de Saúde (SUS). A redução dos recursos federais destinados à saúde, o estímulo às atividades relacionadas ao setor privado e a mercantilização dos serviços de saúde tiveram fortes impactos nas condições de trabalho e atenção à população. Em períodos de crise sanitária, como o vivenciado durante a pandemia de Covid-19, as ações do governo Federal repercutiram diretamente na capacidade de enfrentar a sobrecarga do sistema de saúde público e privado, ocasionada pelo súbito aumento no número de pacientes infectados pelo SARS-CoV-2, o que provocou excesso de trabalho, falta de profissionais para atender aos infectados, instalações insuficientes, angústia e medo. Sôdác

aborda e destaca esse cenário em seu mural.

Imagem 20 - Crise de saúde pública no Brasil



Fonte: Urbanografia [...], 2022)

Dentre os personagens desenhados no mural, destaca-se o desespero de pessoas diante do descaso com a saúde pública. Os profissionais que atuaram na linha de frente durante a pandemia de Covid-19 enfrentaram dificuldades, incluindo riscos iminentes de contaminação e a falta de recursos. No Brasil, além das questões preexistentes no sistema de saúde, a pandemia agravou problemas devido a casos de fraudes e desvios de recursos. Tais irregularidades foram perpetradas por governadores, senadores e secretários de saúde de diferentes partidos ao longo do período pandêmico. Sôdác explicitou o descaso dos governantes com a população no âmbito da pandemia, substituindo as inscrições tradicionais da faixa da bandeira do Brasil por “desordem e regresso”. Na imagem abaixo, observa-se um fragmento da obra, no qual o artista conclui a frase.

Imagem 21 - Sôdác grafitando no período pandêmico



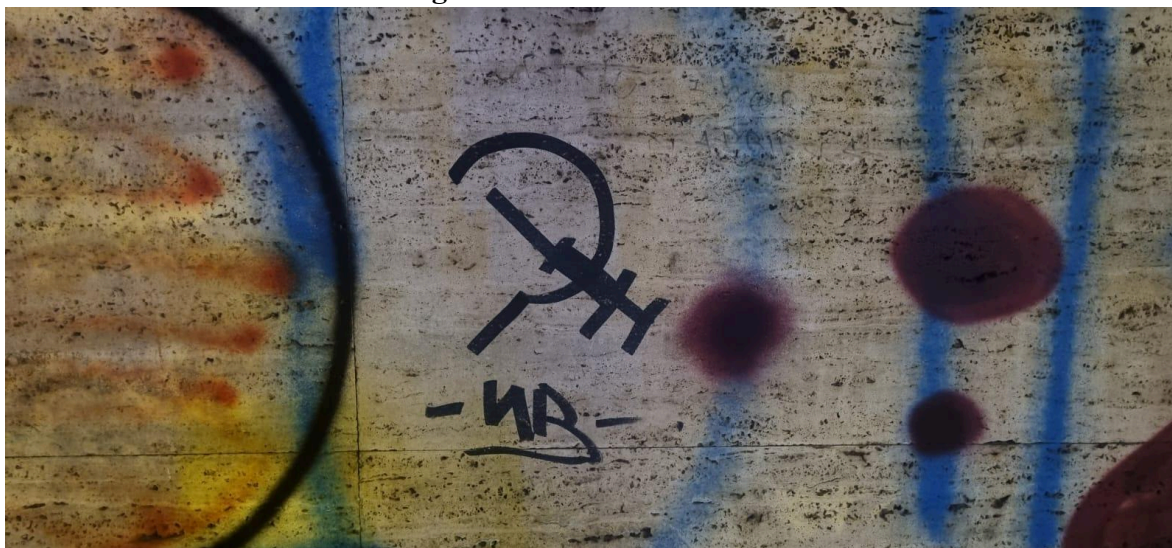
Fonte: Urbanografia [...], 2022)

O ceticismo em relação à pandemia foi endossado pelo filósofo italiano Giorgio Agamben (2020) em artigo publicado em fevereiro de 2020 na coletânea *Sopa de Wuhan*. Segundo o autor, a pandemia de Covid-19, foi utilizada como pretexto para promover um estado de pânico coletivo e medo em populações ao redor do mundo, permitindo que governos implementassem estados de exceção, uma situação na qual as normas constitucionais e legais são suspensas ou alteradas devido a circunstâncias excepcionais, como crises políticas, econômicas, sociais ou de saúde pública, como na referida pandemia. Nessas condições, governos poderiam assumir poderes extraordinários para enfrentar a crise, muitas vezes restringindo direitos individuais e liberdades civis. Como destacou Bolsonaro em uma reunião no Supremo Tribunal Federal, ao defender a flexibilização do isolamento social e se posicionar como defensor da democracia: "Muito maior do que a própria vida é a nossa liberdade". Uma fala contraditória, que só faria sentido se o ex-presidente visse a morte como uma forma de liberdade.

O ex-presidente investiu em uma linguagem bélica e declarou guerra contra pesquisadores, políticos e organizações, como a OMS, que recomendavam a imunização da população. Na análise de seus discursos transmitidos ao vivo em plataformas digitais, como *Facebook* e *YouTube*, diretamente do Palácio da Alvorada, fica evidente que Bolsonaro reforçou narrativas sobre os supostos efeitos colaterais da vacina, alegando que ela poderia causar anomalias, invalidez e até mesmo levar à morte. Respalado por sua retórica anti-comunista, afirmou que a *Coronovac* (vacina desenvolvida pela farmacêutica chinesa *Sinovac* em colaboração com o Instituto Butantan), era parte de um plano da "ditadura comunista chinesa" para promover seus objetivos totalitários globalmente. A propagação dessas informações influenciou a opinião pública, contribuindo para o aumento da desconfiança e das atitudes de hesitação coletiva em relação à vacinação contra a Covid-19.

Nossas solicitações por trabalhos de arte de rua produzidos nos tempos de pandemia despertaram o interesse de um amigo residente em Torino, na Itália. Ao se inteirar do tema, ele registrou e nos enviou uma fotografia de um trabalho de um artista local que aborda questões ideológicas relacionadas à vacinação contra a Covid-19.

Imagem 22 - Vacina Comunista



Fonte: Feliciano (2023).

Ao analisar a imagem, não foi possível concluir se o artista endossa a campanha de imunização contra o SARS-CoV-2, defendida por partidos de esquerda, ao representar o símbolo do comunismo substituindo o martelo por uma ampola de vacina. Ou, se critica,

seguindo a postura de líderes de direita ao redor do mundo, como Viktor Orbán na Hungria, Donald Trump nos Estados Unidos e Jair Bolsonaro no Brasil. Pedimos ao amigo que procurasse o autor da arte, enquanto realizávamos pesquisas nas mídias digitais para encontrá-lo. Embora não tenha sido possível localizá-lo para confirmar suas intenções, pensamos que a imagem, com seu significado aberto, é relevante para reflexão sobre a crise mundial e brasileira durante a pandemia, agravada pela transformação do enfrentamento da Covid-19, incluindo a vacinação, em uma arena de conflitos políticos e ideológicos, com o objetivo de manter e conquistar eleitores, o que ocorreu em diversos países ao redor do mundo.

No contexto político brasileiro, permeado pela polarização e pelo oportunismo de grupos políticos, tornou-se evidente a divisão de ideologias que competiam pelo poder de influência sobre o imaginário da população. Esse embate ocorreu especialmente no universo digital, que serviu como meio de propagação de informações, em um momento que as pessoas aumentaram o tempo de uso de aplicativos e redes digitais instaladas em seus computadores e celulares. A extrema-direita liderada por Jair Bolsonaro, desconsiderando as diretrizes do Ministério da OMS, se posicionou contrariamente ao isolamento social. Em contraposição, grupos de esquerda promoveram a campanha "fique em casa" para conter a propagação do vírus e, assim, reduzir o crescente número de óbitos e aliviar a pressão sobre os serviços de saúde. Nesse contexto de radicalização e polarização política, a população enfrentou um dilema angustiante entre a necessidade de sair de casa para trabalhar, uma medida crucial para garantir o sustento, especialmente para aqueles incapazes de trabalhar remotamente, e a importância de permanecer em casa, fundamental para conter a propagação do vírus e preservar vidas.

6 Considerações finais

As artes de graffiti criadas e exibidas na cidade de Belo Horizonte durante a pandemia de Covid-19 permitiram não apenas observar a estética dos trabalhos, mas também compreender a produção da subjetividade, a percepção sobre o isolamento e interpretações sobre esse momento histórico no contexto mundial. As representações pictóricas e os relatos dos artistas revelaram desigualdades sociais e a ineficácia de políticas

públicas, incluindo aquelas voltadas para a prevenção da propagação do vírus SARS-CoV-2, como para mitigar os efeitos da pandemia. As imagens produzidas pelos participantes desta pesquisa reforçam a ideia de cientistas sociais que constataram ter a pandemia funcionado como uma lente de aumento das desigualdades sociais, trazendo à tona questões estruturais de cunho social, político, econômico e ideológico presentes na sociedade brasileira e na máquina do Estado.

Diante do dilema provocado por ideologias políticas polarizadas, que se mostraram ineficazes no enfrentamento à pandemia, moradores de periferias urbanas, se viram em uma encruzilhada: aderir à campanha “fique em casa”, promovida por grupos políticos à esquerda para conter a disseminação do vírus SARS-CoV-2, ou enfrentar o negacionismo da doença, disseminado por políticos da extrema-direita, que defendiam a continuidade das rotinas de vida e trabalho em nome da economia, em detrimento da saúde. Impossibilitados de esperar em casa pelo fim da quarentena e de aderir ao trabalho remoto — uma alternativa inviável para parte da população —, nossos interlocutores encontraram maneiras criativas de superar as restrições e alcançar seus objetivos artísticos e profissionais, mesmo em um cenário de poucas alternativas viáveis. Foi perceptível a capacidade dos artistas de reinventar o cotidiano, criando novas possibilidades de trabalho e de sobrevivência.

Apesar da crise econômica e social desencadeada no período pandêmico, observamos artistas de rua que impulsionaram suas carreiras artísticas, sobretudo devido ao desenvolvimento de técnicas de digitalização de sua arte e aumento da influência em mídias digitais como o *Instagram*. A análise sobre a inclusão dos recursos digitais, destacou que os espaços de atuação dos grafiteiros vão além das pinturas nas ruas, estendendo-se ao mundo cibernético. A pandemia de Covid-19, especificamente o período de isolamento social, atuou como um catalisador para produção, pesquisa e comercialização de arte, sendo observado o aumento do uso de dispositivos eletrônicos no cotidiano dos artistas, evidenciado pela maior frequência de publicações nas mídias digitais e na produção de artes por meio de programas de computador, em comparação com o período pré-pandemia.

Durante o trabalho de campo, observamos as astúcias de alguns artistas para saírem para pintar a cidade. A astúcia é destacada em um detalhe da pintura de Gud do peixe Betta, exibida no artigo. Em conversas³⁴ com o grafiteiro, ele destacou os óculos do peixe, um

³⁴ Entrevista concedida por meio do whatsapp em 2023.

pequeno detalhe da arte, que, conforme relata, evidencia a capacidade dessa espécie conseguir viver na solidão de aquários, diferente das pessoas durante o isolamento social. O tipo de óculos desenhado, conhecido como *Thug Life*, que ganhou popularidade por meio de memes³⁵ e vídeos na internet, é frequentemente usado em vídeos ou imagens para representar uma atitude de confiança, bravura ou despreendimento diante de situações cotidianas. O termo *Thug Life*, expressão do imaginário da arte de rua, foi popularizado pela cultura *hip hop*, por meio do rapper Tupac Shakur e é frequentemente associado a uma atitude de resistência contra o sistema político-econômico.

Arriscamos dizer que os óculos, elemento irreverente do graffiti de Gud, revela a astúcia não só do peixe, mas, também, a astúcia de grafiteiros que reivindicam o direito à cidade e a pintam nas brechas do sistema político e policial, inclusive em tempos de isolamento social. Ademais, ao considerar o mundo do trabalho, é possível observar as táticas de formação artística adotadas pelos grafiteiros que ocorrem em paralelo às estruturas de poder. Mesmo diante de tensões entre legalidade e ilegalidade, conformismo e resistência política, a trajetória de vida e artística de muitos grafiteiros lhes propiciam acessos ao mercado e aos recursos financeiros.

Um exemplo disso é Gud, que assim como muitos artistas de rua, não teve acesso à arte por meios formais, mas desenvolveu suas habilidades artísticas na "escola da rua", expressão a que muitos artistas do graffiti se referem ao processo de aprender e aprimorar técnicas e estilos através do ato de grafitar no espaço público. O discurso sobre a importância da rua, amplificado durante o isolamento social, surge nos relatos de diversos grafiteiros, tanto veteranos como mais jovens. A rua, um espaço de sociabilidade e trabalho para os colaboradores da pesquisa, faz parte da memória transgeracional do universo do graffiti, moldando não apenas seus estilos de vida, mas também suas trajetórias laborais.

As representações associadas ao cenário *underground*, que tendem a conceber o graffiti apenas como um movimento cultural à margem das estruturas institucionais dominantes, confrontam-se com a diversidade de artistas provenientes de diferentes classes sociais e a identidade móvel dos artistas de rua. Estes artistas utilizam variedade de

³⁵Os memes da internet são unidades de cultura digital que se propagam rapidamente online, geralmente na forma de imagens, vídeos, textos ou hashtags. Eles são compartilhados e adaptados por usuários da internet, transmitindo ideias, humor, opiniões e referências culturais de forma rápida e viral.

técnicas, suportes e territórios sócio-espaciais na cidade e no mundo cibernético, contribuindo para complexidade do cenário urbano, que exhibe um jogo de descontinuidades e permanências entre memórias antigas e recentes da arte de rua.

Essa pesquisa, ainda em desenvolvimento, tem contribuído para a compreensão sobre as táticas de sobrevivência e as trajetórias laborais de grafiteiros em tempos de crise, especialmente o período da pandemia de Covid-19. Além disso, os resultados obtidos até o momento evidenciam o graffiti como um fenômeno social que pode contribuir para o entendimento da cultura urbana, devido ao seu potencial explicativo e elucidativo, que revela os mecanismos que regem as interações sociais, modos de vida, relações de trabalho e produções de fronteiras simbólicas e socioespaciais.

A utilização de câmeras fotográficas e de vídeo no trabalho de campo, instrumentos que se integraram ao nosso olhar, permitiu-nos ir além das descrições escritas no diário de campo. Dessa forma, foi possível avaliar o trabalho de campo de maneira reflexiva, revisitando entrevistas, capturando gestos e percebendo nuances que escapariam à observação a olho nu. Ademais, as fotografias e vídeos utilizados no processo da escrita etnográfica, funcionaram como ferramentas para acesso às estruturas do imaginário, potencializando o nosso olhar para além das realidades visíveis, permitindo a percepção de aspectos simbólicos e emocionais das experiências vividas pelos interlocutores. A utilidade das imagens na análise dos problemas de pesquisa e no avanço das discussões propostas indica que elas não são meramente ilustrativas, ao contrário, desempenham um papel fundamental na construção do conhecimento e na análise antropológica.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O perigo de uma história única. In: TEDGlobal, 2009. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript. Acesso em: 10 ago. 2024.
- AGAMBEN, Giorgio. La invención de una epidemia. In: Amadeo, Pablo (ed.). *Sopa de Wuhan: pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias*. Buenos Aires, Editorial ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio). 2020. p. 19-22. Disponível em: <http://104.207.147.154:8080/bitstream/54000/1111/1/covid-rev.pdf>. Acesso em: 2 maio 2024.
- AGUIAR, Cibele. Cientistas à beira da pia. In: GROSSI, Miriam; TONIOL, Rodrigo (org.). *Cientistas sociais e o Coronavírus*. São Paulo, ANPOCS, 2020. p. 383-387. Disponível em: https://anpocs.org.br/wp-content/uploads/2024/03/Livro_Cientistas-Sociais_eo_Coronavirus.pdf. Acesso em: 2 maio 2024.
- BACCHIEGGA, Fábio. A mobilidade dos “homens lentos”: desigualdade e fluidez em tempos de pandemia. In: GROSSI, Miriam; TONIOL, Rodrigo (org.). *Cientistas sociais e o Coronavírus*. São Paulo, ANPOCS, 2020. p. 172-175. Disponível em: https://anpocs.org.br/wp-content/uploads/2024/03/Livro_Cientistas-Sociais_eo_Coronavirus.pdf. Acesso em: 2 maio 2024.
- BAGNARIOL, Piero, VIANA, Maria Luiza. História recente do graffiti. In: *Guia ilustrado de graffiti e quadrinhos*. Belo Horizonte: Graffiti 76% quadrinhos, 2004.
- BARRETO, Binho. *Perímetro urbano*. Belo Horizonte, Leme, 2017.
- BINHO Barreto. [S. l.], 2024. Site: Binho Barreto | artes visuais. Disponível em: <https://www.binhobarreto.com/>. Acesso em: 30 maio 2024.
- BISPO, Antônio. *Colonização, Quilombos: modos e significados*. Brasília/ DF: INCTI/UNB, 2015.
- BLANCA, Rosa Maria. ¿Cuál es la identidad de la Covid-19 en el arte?. In: GROSSI, Miriam; TONIOL, Rodrigo (org.). *Cientistas sociais e o Coronavírus*. São Paulo, ANPOCS, 2020. p. 405-409. Disponível em: https://anpocs.org.br/wp-content/uploads/2024/03/Livro_Cientistas-Sociais_eo_Coronavirus.pdf. Acesso em: 2 maio 2024.
- BRASIL. *Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020*. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. Brasília, DF, Presidência da República, [2023]. Disponível em

https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/Lei/L14017.htm. Acesso em: 2 maio 2024.

BRAZ, Camilo; MELLO, Luiz. Masculinidades e androcracia em tempos de COVID-19. In: GROSSI, Miriam Pillar; TONIOL, Rodrigo (org.). *Cientistas sociais e o Coronavírus*. São Paulo, ANPOCS, 2020. p. 275-279. Disponível em: https://anpocs.org.br/wp-content/uploads/2024/03/Livro_Cientistas-Sociais_eo_Corona_virus.pdf. Acesso em: 2 maio 2024.

BUTLER, Judith. El capitalismo tiene sus limites. In: Amadeo, Pablo (ed.). *Sopa de Wuhan: pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias*. Buenos Aires, Editorial ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatório). 2020. p. 59-66. Disponível em: <http://104.207.147.154:8080/bitstream/54000/1111/1/covid-rev.pdf>. Acesso em: 2 maio 2024.

CAIXETA, Ruben; GUIMARÃES, César. Pela distinção entre ficção, documentário, provisoriamente. In: GUIMARÃES, César; CAIXETA, Ruben (org.). *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p.32-49.

CAMPOS, Ricardo. Liberta o herói que há em ti: risco, mérito e transcendência no universo do graffiti. *Tempo Social*, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 205-225, nov. 2013. ISSN 1809-4554. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/78772>. Acesso em: 10 ago. 2024.

_____. Pintando a cidade: uma abordagem antropológica ao graffiti urbano. 2007. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Aberta, Lisboa, 2007. Disponível em <http://hdl.handle.net/10400.2/765>. Acesso em 10 de ago. 2024.

CAMPOS, Ricardo; ECKERT, Cornelia; BARBOSA, Andrea. Sobre as visualidades urbanas. *Vista*, [S. l.], n. 3, p. 8–16, 2018. Disponível em <https://doi.org/10.21814/vista.3024>. Acesso em 10 out. 2024.

CENTRO DE VALORIZAÇÃO DA VIDA. São Paulo, CVV, 2024.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. artes de fazer. 22. ed. Petrópolis, Vozes, 2014.

COMOLLI, Jean-Louis. A cidade filmada. In: GUIMARÃES, César; CAIXETA, Ruben (org.). *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p.179-185.

CORRÊA, Cleber Augusto Barreto. Dialética das ruas: arte urbana etc. 2022. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/46493>. Acesso em: 10 ago. 2024.

CUNHA, Gabriel; MEDEIROS, Regina; TORRES, Caio. Reprodução artística musical no cenário da pandemia de COVID-19. *Em Sociedade*, v. 3, n. 2, p. 30-47, 2022. Disponível

em: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/emsociedade/article/view/24030/19483>. Acesso em: 2 maio 2024.

FELICIANO, Luiz. [**Correspondência**]. Destinatário: Rodrigo Ribeiro. Belo Horizonte, 22 jan. 2024. 1 Fotografia.

FEIXA, Carles; LECCARDI, Carmem. *O conceito de geração nas teorias sobre juventude*. Sociedade e Estado, v. 25, n. 2, p. 185–204, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/QLxWgzvYgW4bKzK3YWmbGjj/?format=pdf&lang=pt>

FLEURY, Sonia; FAVA, Virgínia Maria Dalfior. Vacina contra Covid-19: arena da disputa federativa brasileira. *Saúde em Debate*, v. 46, n. spe., p. 248-264, 2022. Disponível em: <https://www.saudeemdebate.org.br/sed/article/view/5938/780>. Acesso em: 2 maio 2024.

GRANADA, Daniel. A gestão da pandemia do coronavírus (Covid 19) no Brasil e a necropolítica: um ensaio sobre uma tragédia anunciada. In: GROSSI, Miriam Pillar; TONIOL, Rodrigo (org.). *Cientistas sociais e o Coronavírus*. São Paulo, ANPOCS, 2020. p. 552-554. Disponível em: https://anpocs.org.br/wp-content/uploads/2024/03/Livro_Cientistas-Sociais_eo_Coronavirus.pdf. Acesso em: 2 maio 2024.

GUD Assis. Muralista grafiteiro. Belo Horizonte, 2021. Instagram: [instagram.com/gudassis/](https://www.instagram.com/gudassis/). Disponível em: <https://www.instagram.com/gudassis/>. Acesso em: 30 maio 2024.

ISNARDIS, Andrei. Pinturas rupestres urbanas: uma etnoarqueologia das pichações em Belo Horizonte. *Revista de Arqueologia*, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, p. 143-161, 1997.

MARTE um. Direção: Gabriel Martins. Produção: André Novais Oliveira *et al.* Belo Horizonte: Embaúba Filmes, 2024. 1 DVD (112 min.). Disponível em: <https://embaubafilmes.com.br/distribuicao/marte-um/>. Acesso em: 30 maio 2024.

MARTINS, Mônica Dias. A pandemia expõe de forma escancarada a desigualdade social. In: GROSSI, Miriam Pillar; TONIOL, Rodrigo (org.). *Cientistas sociais e o Coronavírus*. São Paulo, ANPOCS, 2020. p. 168-171. Disponível em: https://anpocs.org.br/wp-content/uploads/2024/03/Livro_Cientistas-Sociais_eo_Coronavirus.pdf. Acesso em: 2 maio 2024.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. 3. ed. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MELLO, Luiz; BRAZ, Camilo. *Masculinidade e androcracia em tempos de covid-19*. In: GROSSI, Miriam Pillar; TONIOL, Rodrigo. (Orgs.). *Cientistas sociais e o Coronavírus*. São Paulo: ANPOCS; Florianópolis: Tribo da Ilha, 2020.

MORIN, Edgar. *É hora de mudarmos de via* : as lições do coronavírus. Tradução de Ivone

Castilho Benedetti. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2021.

NEGRO Drama. [Composição]: Edy Rock e Mano Brown. [Intérprete]: Racionais MCS. In: NADA como um dia após o outro dia. [S. l.], Cosa Nostra, 2002. 1 disco sonoro (75 min).

NEGRO Mia. Artista de rua. Belo Horizonte, 2021. Instagram: [instagram.com/negromia/](https://www.instagram.com/negromia/). Disponível em: <https://www.instagram.com/negromia/>. Acesso em: 30 maio 2024.

OLIVAR, José Miguel Nieto. Mundos, vida e vidas em jogo - fabulações sobre quarentena e imaginação. In: GROSSI, Miriam Pillar; TONIOL, Rodrigo (org.). *Cientistas sociais e o Coronavírus*. São Paulo, ANPOCS, 2020. p. 108-113. Disponível em: https://anpocs.org.br/wp-content/uploads/2024/03/Livro_Cientistas-Sociais_eo_Corona_virus.pdf. Acesso em: 2 maio 2024.

O ROLÊ - Documentário. Morandi Fotocinegrafia. Belo Horizonte, 15 fev. 2024. 1 vídeo (22 min.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q4cf7_7JfO8. Acesso em: 2 maio 2024.

PELE. Direção: Marcos Pimentel. Produção: Luana Melgaço. [S. l.], Brasil Embaúba Play, 2023. (75 min.). Disponível em: <https://embaubaplay.com/catalogo/pele/>. Acesso em: 30 fev. 2024.

PERDIGÃO, João. *Viaduto Santa Tereza*. Belo Horizonte, Conceito, 2016.

PEREIRA, Everson Fernandes. As taxas de letalidade da COVID-19 e o afrouxamento das quarentenas. In: GROSSI, Miriam Pillar; TONIOL, Rodrigo (org.). *Cientistas sociais e o Coronavírus*. São Paulo, ANPOCS, 2020. p. 555-559. Disponível em: https://anpocs.org.br/wp-content/uploads/2024/03/Livro_Cientistas-Sociais_eo_Corona_virus.pdf. Acesso em: 2 maio 2024.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. Etnografia da duração nas cidades em suas consolidações temporais. *Revista de Ciências Sociais - Política & Trabalho*, v. 34, n. 34, p. 107-126, abr. 2011. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/144043/000835215.pdf?sequence>. Acesso em: 2 maio 2024.

_____. *O tempo e a cidade*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2005. Disponível em <https://www.ufrgs.br/biev/wp-content/uploads/2024/03/ROCHA-ECKERT.-O-tempo-e-a-cidade.pdf>. Acesso em: 2 de maio 2024.

_____. Etnografia na rua e câmera na mão. *Studium*, Campinas, SP, n. 8, p. 11-22, 2019.

_____. Etnografia Da Duração Nas Cidades Em Suas Consolidações Temporais. *Política & Trabalho: revista de ciências sociais*, [S. l.], v. 34, n. 34, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/politicaetrabalho/article/view/12185>. Acesso em: 10

ago. 2024.

ROCHA, Carla Pires Vieira da *et al.* O presente remoto: etnografia de tela e outras metodologias de pesquisa e ensino do Núcleo de Antropologia Visual (NAVI/UFSC). In: RIAL, Carmen Silvia de Moraes; ECKERT, Cornelia; LANDA, Mariano Báez (org.). *Pesquisa e ensino em antropologia audiovisual na América Latina: experiências etnográficas nos tempos híbridos do presencial e do remoto*. Brasília, ABA Publicações, 2023, p. 20-40.2023. Disponível em: https://www.abant.org.br/files/479027_00180294.pdf. Acesso em: 2 maio 2024.

ROUCH, Jean. (Diretor). (1958). *Eu, um Negro* [Documentário]. França.

SAMAIN, Etienne. *Antropologia, imagens e arte: um percurso reflexivo a partir de Georges Didi-Huberman*. Cadernos de Arte e Antropologia, v. 3, n. 2, 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cadernosaa/391>. DOI: <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.391>. Acesso em: 15 out. 2024.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A cruel pedagogia do vírus*. Coimbra, Almedina, 2020a.

_____. *O futuro começa agora: da pandemia à utopia*. Lisboa, Edições 70, 2020b.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo : razão e emoção*. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2002

SIMMONS, Frederica *et al.* The urban art mapping project: A discussion of street art preservation and antiracism. *Journal of Folklore and Education*, v. 8, p. 156-173, 2021. Disponível em: <https://jfepublications.org/wp-content/uploads/2021/09/2021Urbanmapping.pdf>. Acesso em: 30 maio 2024.

SKAZI Walls. Belo Horizonte, Quartoamado, 2018. Disponível em: <https://www.quartoamado.com/skazi/>. Acesso em: 30 maio 2024.

SODAC: representações sociais do Brasil no graffiti. Direção: Thiago de Andrade Morandi. Belo Horizonte, Aries, Anuário de Antropología Iberoamericana, 2022. 1 vídeo (5 min.). Disponível em: <https://aries.aibr.org/articulo/2022/12/4401/sodac-representacoes-sociais-do-brasil-no-graffiti>. Acesso em: 30 maio 2024.

SOUZA, Marcelo Lopes de. Com o Estado, apesar do Estado, contra o Estado: os movimentos urbanos e suas práticas espaciais, entre a luta institucional e a ação direta. *CIDADES*, v. 7, n. 11, p. 13–47, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.36661/2448-1092.2010v7n11.12223>. Acesso em: 30 ago. 2024

SPOSITO, Marília Pontes. A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade. *Tempo Social*, v. 5, n. 1-2, p. 161-178, jan. 1993. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/84954>. Acesso em: 30 maio 2024.

URBAN ART MAPPING PROJECT. Minnesota/USA, Urban, 2024. Disponível em: <https://urbanartmapping.org/>. Acesso em: 6 jan. 2024.

URBANOGRRAFIA DO CAUS. Direção: Thiago Morandi, Rodrigo Ribeiro e Kaos Scalabrini. Produção: CAUS. Belo Horizonte, 2022. 1 Vídeo . 15 min. Disponível em: https://youtu.be/KkHz_2-Goxc. Acesso em: 4 jun. 2024.

MARTE UM. Direção: Gabriel Martins. Produção: André Novais Oliveira *et al.* Belo Horizonte: Embaúba Filmes, 2024. 1 DVD (112 min.). Disponível em: <https://embaubafilmes.com.br/distribuicao/marte-um/>. Acesso em: 30 maio 2024.

VAN DER KEUKEN, Johan. *Amsterdam Global Village*. [Documentário]. Holanda, 1996.

_____. Ik heb altijd overhoop gelegen met die term documentaire. *Volkskrant*, [s.l.], 17 jan. 2024. Disponível em: <https://www.volkskrant.nl/voorpagina/johan-van-der-keuken-ik-heb-altijd-overhoop-gelegen-met-die-term-documentaire~be08de48/>. Acesso em: 5 out. 2024.

VELHO, Gilberto. Estudo do comportamento desviante: a contribuição da Antropologia Social. In: VELHO, Gilberto (org.). *Desvio e divergência: uma crítica da patologia social*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977. p. .

VELHO, Gilberto. *Nobres e anjos: um estudo de tóxicos e hierarquias*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.

VIEIRA, Antônio Otaviano. O direito de fala e de memória na epidemia. In: GROSSI, Miriam Pillar; TONIOL, Rodrigo (org.). *Cientistas sociais e o Coronavírus*. São Paulo, ANPOCS, 2020. p. 168-171. Disponível em: https://anpocs.org.br/wp-content/uploads/2024/03/Livro_Cientistas-Sociais_eo_Corona_virus.pdf. Acesso em: 2 maio 2024.

WANATA Aruanã. [S. l.], 2023. Facebook: [facebook.com/wanatta.rodrigues](https://www.facebook.com/wanatta.rodrigues). Disponível em: <https://www.facebook.com/wanatta.rodrigues>. Acesso em: 30 maio 2024.

ŽIŽEK, Slavoj. *Pandemia: COVID-19 e a reinvenção do comunismo*. São Paulo, Boitempo, 2020.

Rastros etnográficos: caminhada e fotografia em uma pesquisa sobre arte de rua

Ethnographic traces: walking and photographing in a study on street art

José Duarte Barbosa Júnior¹

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Natal, RN, Brasil

duartismo@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5671-5687>

Recebido em: 30 de junho de 2024

Aceito em: 30 de julho de 2024

¹ Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte, Brasil, membro do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas (NEABI/IFRN-CN) e do Núcleo de Antropologia Visual (NAVIS/UFRN).

Resumo

Este trabalho aborda a relação arte de rua e cidade numa perspectiva etnográfica onde o espaço é lido através das interferências humanas capturadas por exercícios de caminhada e prática fotográfica. Esse exercício foto-etnográfico, desenvolvido durante pesquisa de doutorado, abordou itinerários subjacentes às imagens vistas (a paisagem urbana), confeccionadas (a arte de rua) e capturadas na cidade (a fotografia). Em caminhos costumeiros ou errantes, de Natal e Paris, vê-se os rastros de quem passou por ali deixando marcas vivas, cheias de provocações. Esses caminhos cruzam os itinerários do pesquisador que, ao buscar os sentidos da produção daquelas imagens depara-se com linhas de fuga, de vida e de existência das quais faz parte e o afeta. Esses rastros denotam percepções e emoções que compõem a experiência ordinária desse instante diante da imagem. Estamos todos dentro dessas imagens que podem, a qualquer momento, se apagar ou se decantar em alguma camada sobreposta de tinta, de arquivos ou de memórias.

Abstract

This work addresses the relationship between street art and the city from an ethnographic perspective where space is read through human interference captured through walking exercises and photographic practice. This photo-ethnographic exercise, developed during doctoral research, addressed itineraries underlying the images seen (the urban landscape), created (street art) and captured in the city (photography). On customary or wandering paths, in Natal and Paris, you can see the traces of those who passed by leaving vivid marks, full of provocations. These paths cross the itineraries of the researcher who, when searching for the meanings of the production of those images, comes across lines of flight, of life and existence of which he is part and affects him. These traces denote perceptions and emotions that make up the ordinary experience of that moment in front of the image. We are all inside these images that can, at any moment, be erased or decanted into some superimposed layer of paint, files or memories.

Introdução

Figura 1. “Tags rupestres” em um muro da rua Jouannet em Bordeaux, França.



Fonte: Elaborado pelo autor em outubro de 2018.

Busco nesse texto abordar a fotografia como forma de ver na pesquisa etnográfica e como captura de rastros, no sentido do registro da produção de marcas gráficas e plásticas inscritas na cidade. Busco esses dados, especificamente, ao revisitar a fotografia e outros aspectos da pesquisa realizados entre 2015 e 2019 e que culminaram na tese “Trajetórias, grafias e arte de rua na cidade do Natal/RN – Brasil”. Tratou-se, naquele momento, de uma pesquisa etnográfica tendo como lócus a cidade do Natal/RN – Brasil estendendo-se à Barcelona, Paris, Bordeaux e outras cidades francesas, resultado do projeto então submetido ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGAS/UFRN) e estágio na Université de Bordeaux, tendo como objetivo principal, estudar a cidade na perspectiva dos artistas de rua. Ao etnografar a arte de rua em regiões centrais da cidade, busquei questionar: qual a relação dessas imagens com a cidade? Qual o papel da cidade na produção dessas imagens? Considerando a possibilidade de um processo entre os termos (cidade e imagem) das questões anteriores, também questionei: Como se dá a produção dessas imagens, ou seja, “quem”, “como” e “por que”? Qual o sentido dessa produção imagética?

Naquele trabalho abordei a produção das imagens na cidade através do trabalho de artistas locais atuando na arte de rua. Aspectos metodológicos incluíram as caminhadas exploratórias, o registro e a coleção fotográficos, a pesquisa nas redes sociais, a pesquisa documental; a participação em eventos e exposições; a revisão da literatura, a escrita de textos experimentais, e apresentação dos resultados preliminares em congressos de antropologia (RAM, RBA, IUAES). Como resultado da pesquisa, percebi que há uma reciprocidade entre a arte de rua e a cidade, em que os artistas em seus percursos interferem na cidade, e a cidade em seus processos interfere na trajetória vida dos artistas, constituindo suas grafias e biografias. Os pressupostos que orientaram a pesquisa naquele momento, também ecoam na presente reflexão: busquei e busco pensar a cidade em sua dimensão visual e comunicacional (CANEVACCI, 2004); e, as imagens como entidades “pensantes” (SAMAIN, 2012). Para tanto considerei a título de metodologia a execução de uma etnografia multissituada, no sentido de seguir a arte e os artistas (o que chamei de incursões); e a observação participante (a interlocução na relação face a face).

A cidade grafitada

A história da arte de escrever e pintar paredes caminha lado a lado à trajetória humana no mundo, suas marcas e rastros são encontradas em todo planeta. Na história recente, à qual liga-se as modalidades das artes gráficas e plásticas de rua, encontramos nas primeiras décadas do século XX a arte viajante de *hobos* e *tramps*² e o “*Kilroy was here*” durante a Segunda Guerra Mundial. Quadrinhos (*comics*) e desenhos animados (*cartoons*) são importantes elementos de uma cultura visual na qual se referencia as artes de rua, notadamente o *writing*, a *street art* e o *graffiti* (FONTAINE, 2012). Essas formas se espalharam por todo o mundo entre os anos 1960 e 1980, desenvolvendo variações de temas, formas e *savoir-faire* como é o caso das *tags*, *pieces*, *characters* e *throw-ups*.

² “Hobo” é um trabalhador itinerante pobre e sem-teto que viajava sem destino quase sempre de forma clandestino em trens de carga nos Estados Unidos, como estudado por Ezra Park (1992). “Tramp” é uma espécie de “vagabundo”, também um sem-teto e um viajante sem destino, expressão que remonta à Grã-Bretanha e à América do Norte do século XIX. Para uma abordagem sociológica e fotográfica, ver Douglas Harper (2016).

Figura2. Tags e Stickers em Rue de Rivoli, Paris.



Fonte: Elaborado pelo autor em abril de 2018.

A relação arte e cidade também é antiga e aponta para uma complexificação do pensamento e da vida humana, “espaço estriado” (DELEUZE e GUATTARI, 2012). Na contemporaneidade essa relação se viu do dadaísmo à *land arte*, com o grupo *stalker* dos anos 1990 em direção às amnésias urbanas, os espaços “banais”, o inconsciente da cidade (CARERI, 2013). Trata-se de uma forma de caminhada “transurbante”, que arquiteta e constrói pelo percurso. Nesse sentido, a rua tem sido o palco das manifestações da arte, ao que chamamos, muitas vezes sem uma precisão conceitual, “arte de rua” e que se difere um pouco em sentido do seu correspondente do inglês “*street art*”. Entre os anos 1960 e 1970 há uma ocupação significativa da rua pela arte como espaço poético, plástico e gráfico como se pode ver nos trabalhos de Alain Arias-Misson e Ernest Pignon-Ernest. A rua também é tomada por uma verve gráfica naquelas décadas como ficou nítido na emergência dos chamados “*writers*”, espécie de intervenção de ordem territorial nas cidades, fortemente em ônibus, trens e metrô, com suas *signatures* e *tags* (CHALFANT e PRIGOFF, 1999). Na passagem dessas décadas uma efervescência política e cultural levou jovens e adultos de várias partes do mundo, destaque aqui Brasil e França, com protestos e forte atuação gráfica. No Brasil a juventude opunha-se contra o Regime Militar e na França contra a Guerra do Vietnã e as políticas do governo (MANCO et al, 2014; BESANÇON, 1968). Outras partes do

mundo tiveram seus usos gráficos e plásticos da rua e da cidade, muitas vezes como prática política e lúdica, como a Brigada Ramona Parra no Chile, os conflitos entre protestantes e católicos na Irlanda e a resistência cultural do Hip-hop nos Estados Unidos. Entre os anos 1980 e 1990 o graffiti ganhou popularidade, adentrando as galerias, revelando nomes como os de Thierry Noir e Keith Haring, e conquistando mais e mais adeptos na juventude politicamente inconformada.

Figura 3. “Parar el Sida” nos arredores do Museu de Arte de Contemporânea de Barcelona.



Fonte: Elaborado pelo autor em abril de 2018.

Nos anos 1980 em São Paulo surge um gênero singular, a “pichação”, que remonta o uso do piche em mensagens políticas nos anos 1940. A antiga pichação é ressignificada por jovens, e nomeada algumas vezes “pixo”, “pixação” ou “xarpi/charpi”, em sua maioria oriundos da periferia e no contexto/cena *underground*, como uma forma de voz no caos da cidade, uma forma de ser visto e uma forma de afirmação territorial (Pixo, 2009). Essa forma é muitas vezes malvista e tachada de “vandalismo”, e oposta por diversos atores à *street art*, como demonstrou o ocorrido na bienal de São Paulo em 2008 e na escola de Belas Artes no mesmo ano. Essa oposição torna-se uma diferenciação mais nítida ao longo dos anos 1980 e 1990, e nos anos 2000 vê-se um maior desenvolvimento do graffiti com o intercâmbio entre artistas, criação de documentários, trabalhos acadêmicos e instituição/regularização da prática por lei em algumas cidades. Nas duas primeiras décadas dos anos 2000, a arte de rua no Brasil, se entendida como a complexa rede de atuação gráfica e plástica na paisagem urbana, permeou e passou a compor o arcabouço simbólico e imagético das pessoas em todo o mundo.

Essas formas possuem um lugar estabelecido que pode ser muito bem observado nas ruas de cidades de todas as proporções em todo o mundo; em sessões inteiras de livrarias dedicadas ao *graffiti* ou à *street art*; na composição da paisagem de filmes e de jogos de vídeo game; na consagração de artistas pelo reconhecimento de seus trabalhos; e, não obstante, pelo crescente interesse acadêmico (BARBOSA JR., 2019).

Figura 4. “Vendo poesia”, grafismos urbanos no bairro da Ribeira.



Fonte: elaborado pelo autor em setembro de 2016.

Partindo de pressupostos clássicos que consideram a cidade como um modo de vida (WIRTH, 1979), palco de interações (GOFFMAN, 2009; HANNERZ, 2015); marcada por regiões morais (PARK, 1979); e, por um ritmo (BURGESS, 1970); temos as bases para pensar a arte de rua como um fenômeno urbano. Numa perspectiva visual desse fenômeno urbano, temos a metrópole comunicacional, onde variadas formas de comunicação habitam e convivem (CANEVACCI, 2004), nem sempre de forma harmônica, como é o caso da arte de rua.

Diógenes (1998) e Santiago (2011) já haviam apontado para isso quando abordaram as práticas das gangues e galeras de Fortaleza nos anos 1980 e 1990, como constituintes da paisagem urbana (espaços sociais e territorialidades móveis) e da sociabilidade daqueles cidadãos em suas práticas gráficas, o “charpi”. Também Pereira (2005) aponta para as práticas gráficas do pixo em São Paulo e para “uma forma muito particular de vivenciar a cidade (...) eles a conhecem como poucos, circulando pelos mais diferentes lugares e percorrendo todas as regiões, da periferia ao centro” (p. 40). Também as trajetórias individuais dos pichadores têm um lugar na pesquisa como no trabalho de Souza (2007)

no Rio de Janeiro. O autor aborda a entrada no mundo da pichação, os fatores motivadores e a relação com a escola como constituintes da trajetória e uma forma muito particular de sociabilidade cujas características são a violação de normas, valorização da virilidade e da coragem.

Figura 5. “TGA”, pichação do grupo “Torcida Gang Alvi-Negra” com referência aos bairros Cidade da Esperança (CDE) e Nossa Senhora de Nazaré (BNZ) na rua Hidrógrafo Vital de Oliveira.



Fonte: elaborado pelo autor em março de 2019.

Percebe-se, a partir desses trabalhos, que a ação de gangues e *crews*, do pixo/pichação e do graffiti, constroem formas visuais na cidade através de seus trajetos e trajetórias, imprimindo marcas que já são um elemento urbano mais fixo do que passageiro. Ainda que determinadas marcas, escritas ou pintadas, possuam uma curta duração no tempo, seja pela natureza da técnica, das intempéries do tempo ou da ação humana, determinados espaços da cidade passam a lugares de constante replicação, substituição, sobreposição e ressignificação das obras. Em outro nível, a duração dessas obras se estende à memória dos que as viram e, não obstante, dos que as registraram. A cidade é tornada, assim uma entidade comunicante de afirmação identitárias, territoriais e existenciais.

Em Natal, capital do estado do Rio Grande do Norte, a arte de rua tem na sua origem em duas correntes de atuação na cidade: a pintura mural, que ganhou grande expressão nos anos 1980 e se tornou influência no trabalho do artista Marcelus Bob, uma forma de

interferência urbana, como ele mesmo afirma, com personas encapuzadas, por ele nomeadas de “humanoides”. A outra corrente, de ordem gráfica, é ação das torcidas organizadas nos anos 1990, como uma prática territorial e identitárias. Essas correntes tiveram forte influência na geração de artistas que surgiu no começo dos anos 2000 em Natal. Eram, em sua maioria oriundos das regiões periféricas da cidade e alguns ressignificaram suas carreiras ao longo de suas trajetórias.

Figura 6. Humanoides encapuzados de Marcelus Bob no Beco da Lama (detalhe).



Fonte: elaborado pelo autor em fevereiro de 2019.

Na primeira década dos anos 2000, graffiti e pixo tornam-se objeto de estudo acadêmico, sendo seus pesquisadores, muitas vezes eles mesmos artistas. Nesses trabalhos os autores abordam a geografia marginal, a transgressão e a produção do conhecimento espacial (COSTA, 2012); as vozes socialmente marginalizadas, o conhecimento da cidade pela caminhada noturna e a subversão da lógica urbana como características do graffiti e da pixação em Natal (SANTOS, 2015); as mulheres que invadem a cena da arte de rua em Natal e ocupam os espaços inserindo mensagens e personagens nos muros da cidade para expressar um conhecimento sobre seus riscos e suas possibilidades (BRAZ DA CRUZ, 2018); as escritas cidadinas nas ruas de Natal como desafiadoras da arquitetura ao se articular com o mobiliário urbano ressignificando lugares, e a cidade como um livro aberto no qual se escrevem, em seus

espaços heterotópicos, histórias/estórias (AZEVEDO, 2018). De forma sintética, esses trabalhos sobre a arte de rua na cidade do Natal tratam da produção de um conhecimento espacial produzido na caminhada, a arte como modificadora da paisagem e como estratégia de visibilidade, e de uma poética na cidade.

Figura 7. “Florescer”, escrita na Travessa Extremoz, bairro da Cidade Alta (detalhe).



Fonte: elaborado pelo autor em setembro de 2016.

Em busca dos rastros, o caminhar e o fotografar como práticas etnográficas

Para seguir os rastros da arte de rua propus caminhadas pela região central da cidade, indo algumas vezes por caminhos costumeiros e, outras vezes, por caminhos errantes, desconhecidos. Tomei como base a ideia da etnografia de rua que “consiste na exploração dos espaços urbanos a serem investigados através de caminhadas em que o pesquisador está atento as variações das formas de ocupação do espaço, dos jogos de interação social e tensões nos territórios vividos” (ROCHA e ECKERT, 2013, p. 23). Ampliei essa perspectiva, tanto por visitar autores que lhes inspira através de uma observação flutuante (PÉTTONET, 2008), quanto por autores que acrescentam reflexões sobre o caminhar e as práticas de deslocamento como formas de estar e modificar o mundo (INGOLD, 2015; CARERI, 2013). Essa experiência permitiu compreender que as obras dos artistas, são rastros de uma intenção comunicacional aplicada ao espaço em busca de reconhecimento. A ação deles faz de suas obras uma extensão de si, denotando nelas um caráter biográfico, concatenado por trajetos e trajetórias. Isso significa dizer que o trabalho etnográfico reconstituiu pela sua atividade de caminhada e captura de imagens, a atividade de caminhada e produção de imagens dos artistas atuando nas ruas.

Significa dizer ainda que, nos trajetos percorridos na cidade, também se constitui a trajetória de vida.

Figura 8. “De: Amarelo Cura Para: Caos” na rua Chile, no bairro da Ribeira.



Fonte: elaborado pelo autor em setembro de 2016.

Nas regiões centrais onde se desenvolve uma boa parte da vida comercial e institucional da cidade, o espaço urbano se configura também como lócus da visão, do ver e do ser visto. “Ver” como estabelecimento de um lugar no mundo (BERGER, 1980), mas também como um ato de cisão (DIDI-HUBERMAN, 2005). Dessa forma, a arte de rua produz imagens que, para o cidadão, levantam questões, dialogam com outras imagens e atuam como elemento disparador do pensamento. Como afirma Park em seu estudo sobre o Hobo, aqueles, como os artistas de rua hoje “são levados a agir por propósitos individuais, mas ao fazê-lo, percebem um fim comum. Seus impulsos são privados, mas as ações são públicas” (1992, p. 158). A cidade e a arte de rua se encontram, justo no movimento de transitar que os artistas fazem, seja de bicicleta, transporte público, automóvel ou a pé. Em um movimento próprio as pessoas seguem seus trajetos deixando-se afetar mais ou menos pelos rastros de tintas e ideias deixadas no caminho. Tendo me transportado pela cidade e pelas cidades, fosse de carro, ônibus ou trem, foi a experiência caminhança a mais potente em imersão na microfísica da cidade, seus tempos, espaços e lugares. Ainda que tenha fotografado em circunstâncias diversas, inclusive no movimento do transporte e de dentro do transporte, a caminhada a pé foi a forma de movimento que melhor permitiu dosar a intercalação entre andar e parar. Ao

andar, vê-se os espaços, e ao parar, vê-se com atenção, e então é possível desenvolver o ato fotográfico (DUBOIS, 1993).

Figura 9. Registro do registro, o pesquisador na cena registrando um trabalho do Raom Hai no bairro de Lagoa Nova.



Fonte: elaborado pelo autor em março de 2016.

Fotografar “estabelece nosso lugar no mundo circundante” (BERGER, 1980), delimita um corte da realidade ao qual queremos ver por sentirmos que algo “nos escapa” (DIDI-HUBERMAN, 2005). Ao fotografar um objeto efêmero como as artes plásticas e gráficas na rua, que podem aparecer e desaparecer rapidamente na paisagem urbana, pode-se pensar a duração e a pulsação imagética na cidade, e a tensão das ideias em suas formas visuais. A fotografia como prática etnográfica, amálgama de duas formas de escrita, é uma forma de observação e “escuta sensível da alteridade”, como ocorre no documentário (COUTINHO, 1997), uma arte de escuta e de registro das ideias (CORADINI e PAVAN, 2017). Opera ainda como “concatenação sintagmática” e significação heterotópica (PINNEY, 1996), ou seja, o encadeamento de imagens/partes metonímicas (semelhante a sucessão de cenas no filme) que permitem perceber um todo; e, significações outras, alternativas, disjuntivas, não hegemônicas.

Figura 10. “Interações distraídas”, arte do Raom Hai na Avenida Bernardo Vieira, no Bairro de Lagoa Nova.



Fonte: elaborado pelo autor em setembro de 2017.

Na pesquisa, o ato fotográfico de registro das ideias (PINK, 2006) permitiu a coleção de imagens realizadas em Natal, Barcelona na Espanha e em cidades Francesas, mas mais fortemente em Bordeaux e Paris. O arquivo assim produzido permitiu voltar à experiência do estar lá enquanto ordenava o acervo fotográfico construído durante a pesquisa e construía a cartografia daquelas imagens. Esses dois exercícios foram fundamentais ao processo de construção da tese, e dos ensaios depois da defesa, pois permitiram uma reflexão mais rica da experiência de campo, da complexidade da arte de rua na dinâmica da cidade e a sua profusão imagética. Enquadrar uma porção da realidade e fotografar, permite tanto o registro e seu posterior retorno, quanto a revisitação capaz de afirmar o ato da visão ou ainda lembrar os limites do registro.

Figura 11. “Um olhar sobre a Cidade Alta”, arte do Pok na Avenida Câmara Cascudo, no bairro da Cidade Alta.



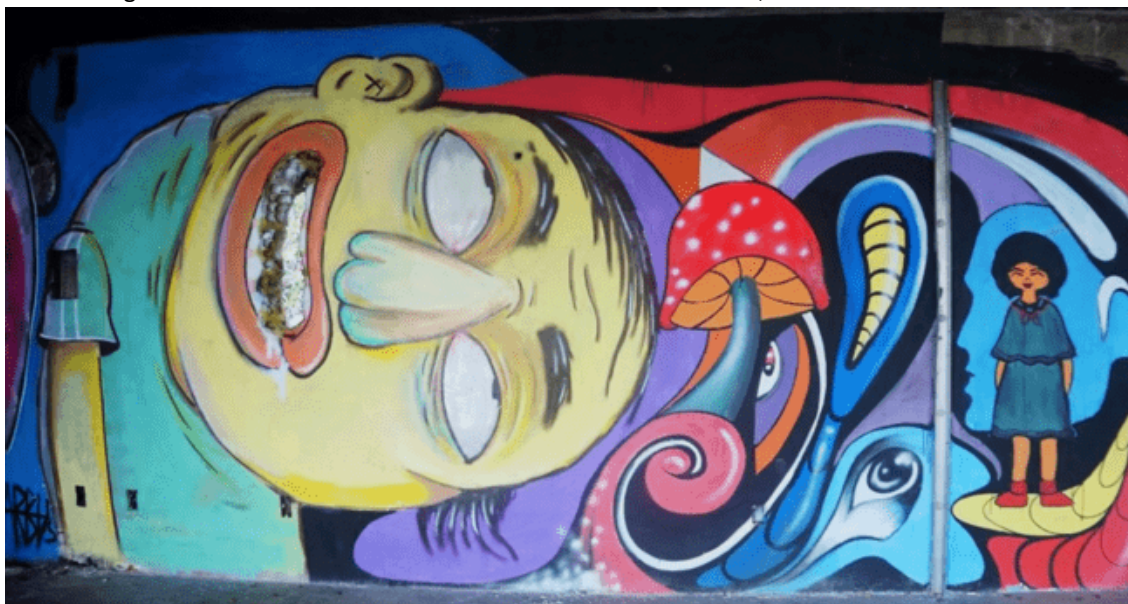
Fonte: elaborado pelo autor em julho de 2018.

Caminhada e fotografia são, dessa forma, práticas etnográficas de encontro com o outro, de imersão em realidades que fluem em seu próprio ritmo. Não é apenas sobre os detalhes do trabalho de campo, mas sobre aprender uma ordem de coisas que a princípio lhe escapa, é “ser tomado” (FAVRET-SAADA, 2009). Com as duas práticas, que seguem, os rastros gráficos e plásticos, aprende-se um outro jeito de andar na cidade e de ver a cidade, portanto, outros caminhos antes desconhecidos, outros cantos e recantos antes ignorados. Enquanto na prática “convencional” da fotografia captura-se a imagem, na prática etnográfica é a imagem que “captura” o etnógrafo. Aquilo que é visto e fotografado demanda uma relação, uma aproximação, uma abertura para pensar a realidade junto com ela.

Ao ser capturado pelo que fotografei, estabeleci, em vários níveis, uma relação com as imagens: passei a ver os padrões de repetição e variação em trajetos da cidade, letras, formas, cores, assinaturas. Por essas últimas, pus-me a aproximar dos seus autores, aqueles que se permitiram. Por esse passo, a aproximação do autor foi aproximar-me um pouco mais da obra e, com isso, tentar pensar a realidade como era proposto. Não é um fato extraordinário que artes gráficas e plásticas de rua, como toda imagem (SAMAIN, 2012), nos convidem a pensar. No entanto, aquelas artes chamam a pensar especificamente sobre uma forma de estar no mundo e vê-lo/ver-se nele e, por uma atitude de ousadia e coragem, modificá-lo.

Rastros etnográficos: Biograffiti

Figura 12. Personas de Arbus e Binho Duarte em “Barcelona”, no bairro da Candelária.



Fonte: elaborado pelo autor em janeiro de 2016.

Trajetórias individuais (VELHO, 2003) na arte de rua são constituídas ao longo dos trajetos (MAGNANI, 2002) da cidade e nela são biografadas, biografitadas. A arte de rua, graffiti e pixo marcam a passagem dos artistas pela cidade, expressam e comunicam suas ideias; criam referências espaciais e ondulam no tempo e nas memórias de quem as vê. Trata-se do que busco chamar experimentalmente “biograffiti”, se ampliarmos e tensionarmos as noções de “bio” e “graffiti” (KOFES e MANICA, 2015). Esse exercício de radicais permite pensar que, essas trajetórias, experiências coletivas e sociabilidades, realizadas ao longo dos caminhos da cidade, estão inscritas em personas, símbolos e escrita na cidade. São indivíduos, cachorros, cabeças, feras, seres antropomórficos, olhos, emaranhados, memórias, personagens hipotéticos e os próprios artistas mesclados com a paisagem ou com as personas de outros artistas. O registro fotográfico foi capaz de acessar uma diversidade de temas, técnicas e intenções da arte de rua em muros, equipamentos urbanos e lugares abandonados ou esquecidos pelo poder público.

Figura 13. “Personas, coração e ‘Resistência’” arte de vários autores e PazCiência no bairro do Tirol.



Fonte: elaborado pelo autor em julho de 2016.

Para os artistas, a experiência de estar na rua é produtora de memórias e de conhecimento de mundo, notadamente o mundo urbano. O alinhamento da trajetória individual aos trajetos caminhados sucede fatos em novo encadeamento de fatos biográficos, agora grafados na cidade: “também o movimento, de andar e grafar a cidade, aqui é mais que uma característica da física, do fluxo e da circulação: é em si uma forma de conhecimento” (BARBOSA JÚNIOR, 2019, p. 124). É um,

conhecimento integrado ao longo do caminho (...). Prosseguindo ao longo de um caminho, cada habitante deixa uma trilha. Onde habitantes se encontram, trilhas são entrelaçadas, conforme a vida de cada um vincula-se à de outro. Cada entrelaçamento é um nó, e, quanto mais essas linhas vitais estão entrelaçadas, maior é a densidade do nó (INGOLD, 2015, p. 219).

Como também podemos encontrar no trabalho de Pereira (2005), esse exercício de caminhada, exercício de percorrer trajetos e grafar a cidade, é uma forma de explorar a cidade e conhecer a sua microfísica. É um movimento feito, muitas vezes, das periferias ao centro, para interferir na visualidade de zonas urbanas de grande circulação onde atinge-se grande quantidade de receptores, inclusive aqueles outros artistas com os quais se mantém um diálogo pela arte das imagens. Nesses exercícios, a vida é vivida, as sociabilidades levadas a cabo, a percepção do tempo e do espaço urbano feitos ao longo do caminho, verdadeiro exercício de memória sobre os lugares (ROCHA e ECKERT, 2000).

Figura 14. Um olhar sobre o caos da cidade. Detalhe de uma intervenção do Pok.



Fonte: elaborado pelo autor em junho de 2018.

Produção da arte de rua e da vida vivida ao longo do caminho sintetiza-se numa espécie de biografia grafitada, *biograffiti*. Forma de escrita com trajetória histórica marcada pela inserção de assinaturas, personas e outras formas de autorrepresentação encontrados desde, pelo menos 1960, nos Estados Unidos e, posteriormente em outras partes do mundo incluso Brasil. Cabe ressaltar também nessa escrita de si, que chamo experimentalmente biograffiti, o papel do maio de 1968 na França, no fenômeno onipresente da escrita de protesto em Paris (BESANÇON, 1968). Há assim uma relação dinâmica entre a arte de rua e a cidade marcada por processos de produção simbólica e por uma reciprocidade. Nessa dinâmica e nesse processo a cidade não permanece passiva, mas enquanto ela é inscrita, ou seja, pintada, ela também se inscreve nas trajetórias individuais dos artistas, “biograffiti”. Caminhar e fotografar foram processos centrais de desenvolvimento de pesquisa na busca dos rastros da arte na cidade.

Figura 15. “Totem urbano”, arte de Raom Hai.



Fonte: elaborado pelo autor em abril de 2016.

O conhecimento produzido pelos artistas em suas experiências figurou a constituição de espaços dos sonhos (BARBOSA JR, 2021) que criam lugares outros e imagens outras no curso dos fluxos e dos devires que oscilam entre a pulsação e a letargia da cidade. Assim como o âmbito da pessoa se estende para além de seu corpo (SIMMEL, 1979), não estando limitado pela pele (BATESON, 2015), e a cidade vai além de seus limites imediatos, a arte de rua vai também vai além de sua inscrição em muros e equipamentos urbanos invadindo vidas e mentalidades. Na mesma lógica, trajetórias, grafias e arte de rua na cidade do Natal, essas linhas deambulatórias, oferecem algo para ver, pensar e viver, colocando-nos diante da imagem, quando esta mesma também nos olha e nos desafia.

Referências

- AZEVEDO, P. V. F. *A cidade como um livro aberto: caligrafias urbanas nas ruas de Natal/RN*. Natal: PPGCS/UFRN, 2018. [Dissertação].
- BARBOSA JR, José Duarte. *Trajetórias, grafias e arte de rua na cidade do Natal/RN — Brasil*. UFRN/PPGAS, 2019. [Tese]
- _____. Os espaços dos sonhos e a resistência da arte de rua na cidade do Natal/RN - Brasil (2015-2018). *Fotocronografias*, v. 07, p. 13, 2021.
- BATESON, Gregory. *Form, substance and difference*. In: *A Review of General Semantics*. Institute of General Semantics, 2015
- BERGER, J. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- BESANÇON, J. *Les murs ont la parole*. Paris: Tchou Éditeur, 1968.
- BRAZ DA CRUZ, L. C. *Mulheres que se arriscam por um risco: uma cartografia da pixação e graffiti feminino na cidade do Natal/RN*. Natal: UFRN, 2018. [Monografia].
- BURGESS, E. *O crescimento da cidade: introdução à um projeto de pesquisa*. In: PIERSON, D. *Estudos de Ecologia Humana*. São Paulo: Martins Ed., 1970.
- CANEVACCI, Massimo. *Metrópole comunicacional*. *Revista USP*, São Paulo, Brasil, n. 63, p. 110–125, 2004.
- CARERI, F. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora G. Gill, 2013.
- CORADINI, L.; PAVAN, M. A. *Mulheres das Rocas: imersão do documentário no espaço-tempo dos personagens do samba em Natal/RN*. *Vivência, Natal/RN*, v. 50, p. 11-23, 2017.
- COUTINHO, E. *O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade*. *Projeto História*, São Paulo, 15, 1997. 165-191.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- DIÓGENES, G. M. D. S. *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento Hip Hop*. Fortaleza: PPGS/UFC, 1998. [Tese].
- CHALFANT, H.; PRIGOFF, J. *Spraycan Art*. Londres: Thames & Hudson, 1999.

- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: [s.n.], v. 3, 2012.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas/SP: Papirus, 1993.
- COSTA, P. R. M. D. *Paredes que falam: simbolismo e transgressão espacial na cidade de Natal/RN*. Natal: UFRN, 2012. [Monografia].
- FAVRET-SAADA, J. *Les mots, la mort, les sorts*. Paris: Gallimard, 2009.
- FONTAINE, B. *Graffiti. Une histoire en images*. Paris: Eyrolles, 2012.
- GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- HANNERZ, U. *Explorando a cidade: em busca de uma antropologia urbana*. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2015.
- INGOLD, T. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Patrópolis/RJ: Vozes, 2015.
- KOFES, S.; MANICA, D. *Vidas & grafias: narrativas antropológicas, entre biografia e etnografia*. Rio de Janeiro: Lamparina & FAPERJ, 2015.
- MAGNANI, J. G. C. *De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, 17, n. 49, 2002.
- MANCO, T.; ART, L.; NEELON, C. *Graffiti Brasil*. Nova York: Thames & Hudson, 2014.
- PARK, R. E. *A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano*. In: VELHO, O. G. *O Fenômeno Urbano*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- PARK, R. E.; BURGESS, E. W.; MACKENZIE, R. D. *The city: suggestions for investigation of human behavior in the urban environment*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1992.
- PEREIRA, A. B. *De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo*. São Paulo: PPGAS/FFLCH/USP, 2005. [Dissertação].
- PETONNET, C. *Observação flutuante: o exemplo de um cemitério parisiense*. Antropolítica, Niterói, 25, 2008. 99-111.
- PINK, S. *Doing visual ethnography*. 2ª. ed. Londres: Sage Publications, 2006.

- PINNEY, C. *A história paralela da antropologia e da fotografia*. In: Cadernos de Antropologia e Imagem, Rio de Janeiro, 1996
- PIXO. Direção: Roberto T. Oliveira e João Wainer. [S.l.]: [s.n.]. 2009. 61 min (original).
- ROCHA, A. L. C.; ECKERT, C. *Imagens do tempo nos meandros da memória: Por uma etnografia da duração*. Iluminuras, 2000, 1, n. 1, 2000.
- ROCHA, A. L. C.; ECKERT, C. *Etnografia de e na rua: estudo de antropologia urbana*. Porto Alegre/RS: Editora da UFRGS, 2013.
- SAMAIN, Etienne. *Como pensam as imagens*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2012.
- SANTIAGO, N. F. *Gangues da madrugada: práticas culturais e educativas dos pichadores de Fortaleza nas décadas de 1980 e 1990*. Fortaleza: PPGEB/UFC, 2011.
- SANTOS, J. M. O. *Subversão na paisagem: do canto do graffiti ao grito da pixação*. Natal: UFRN, 2015. [Dissertação].
- SIMMEL, G. *A metrópole e a vida mental*. In: VELHO, G. O. O fenômeno urbano. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- SOUZA, D. D. C. A. D. *Pichação carioca: etnografia e uma proposta de entendimento*. Rio de Janeiro: PPGSA/UFRJ, 2007. [Dissertação].
- VELHO, G. *Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- WIRTH, L. *O urbanismo como modo de vida*. In: VELHO, O. G. O fenômeno urbano. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

Criar em ruínas, imaginar futuros¹

Memória e fabulação em caminhadas pela Cidade Alta, em Natal (RN)

Create in ruins, imagine futures

Memory and fable on walks through Cidade Alta, in Natal (RN)

Júlia de Freitas Motta²

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Natal, RN, Brasil.

juliafmotta@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-2232-7939>

Recebido em: 30 de junho de 2024

Aceito em: 30 de julho de 2024

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

² Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGAS/UFRN), Brasil.

Resumo

Este artigo é o primeiro de uma série em desenvolvimento de fotografar e caminhar pelo Centro de Natal. Com a mudança para a capital do Rio Grande do Norte há pouco mais de um ano, comecei a registrar a parte central da cidade para um projeto pessoal. Poder criar um acervo de memórias da experiência de descobrir os becos e ruelas de um novo local. Entre espaços que resguardam a memória e a cultura potiguar, há prédios e casas vazias e abandonadas. Percorrer diferentes caminhos e permitir perder-me por meio das cicatrizes do passado e a possibilidade de inventar outros futuros viabilizou a experiência de nova morada. Entre palavras e fotografias é possível fabular caminhos. Perder-se nas encruzilhadas e ruínas, redesenhar fronteiras e inventar um novo mapa. Para tal, dialogo com Francesco Careri e o projeto Stalkers, tanto para refletir sobre o caminhar como na importância de parar. Parto de Anna Tsing para pensar sobre paisagens e ruínas. Recorro à Jacques Rancière na partilha do sensível e à Walidah Imarisha para fabular outros mundos possíveis.

Palavras-chave: caminhar; ruínas; fabulação; fotografia; antropologia audiovisual.

Abstract

This article is the first in an ongoing series of photographing and walking around the Center of Natal. With the move to the capital of Rio Grande do Norte just over a year ago, I started recording the central part of the city for a personal project. Being able to create a collection of memories from the experience of discovering the alleys and streets of a new place. Among spaces that protect the memory and culture of Rio Grande do Norte, there are empty and abandoned buildings and houses. Traveling different paths and allowing myself to get lost through the scars of the past and the possibility of inventing other futures made the experience of a new home possible. Between words and photographs it is possible to create paths. Get lost in crossroads and ruins, redraw borders and invent a new map. To this end, I speak with Francesco Careri and the Stalkers project, both to reflect on walking and the importance of stopping. I start from Anna Tsing to think about landscapes and ruins. I turn to Jacques Rancière to share the sensible and to Walidah Imarisha to fable other possible worlds.

Keywords: to walk; ruins; fable; photography; audiovisual anthropology.

Paisagem migrante

Este artigo é um desdobramento de um trabalho realizado para a disciplina de Patrimônio ofertada no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Na proposta, foram entregues dois artigos: um para ler e outro para ver. Ambos com o mesmo objetivo de ser um convite para caminhar pela Cidade Alta de Natal, no Rio Grande do Norte. No presente trabalho, as imagens conduzem a narrativa. Em dois dias de caminhada, foram feitas mais de 200 fotos que compõe um acervo em construção. Moro há pouco mais de um ano em Natal, e me propus a conhecer melhor a cidade caminhando pelo Centro da capital potiguar. A Cidade Alta é a primeira parada.

O desenho do que podemos ver/ler neste artigo começou pela seleção e edição do material audiovisual. Entre palavras e fotografias, é possível fabular caminhos. Perder-se nas encruzilhadas e ruínas, redesenhar fronteiras e inventar um novo mapa. Ao longo do texto, dialogo com Francesco Careri e o projeto Stalkers, tanto para refletir sobre o caminhar como na importância de parar. Parto de Anna Tsing para pensar sobre paisagens e ruínas. Recorro à Jacques Rancière na partilha do sensível e à Walidah Imarischa para fabular outros mundos possíveis.

Todo dia Natal muda. Os ventos que cortam a cidade modificam a paisagem. As areias das dunas caminham, preenchem vazios e ocupam novos lugares. Deixam-se memórias, espalham-se por outros cantos e apontam um futuro a chegar. Novas fronteiras são desenhadas. Paisagem mutante. Paisagem movente. Paisagem migrante. O Centro Histórico da capital potiguar, hoje, também se transforma. Novos cenários vão sendo criados, entre ruínas, terrenos baldios, comércios fechados, casas vazias para alugar ou vender. Mas há também aqueles que resistem. E renascem.

Uma stalker na Cidade Alta

É terça-feira, dia 6 de fevereiro de 2024, por volta das 9h da manhã, vou sair de Capim Macio, na Zona Sul de Natal, em direção à Cidade Alta. O local é o primeiro núcleo de povoamento e primeiro bairro da capital do Rio Grande do Norte, fundado em 1599 pelos portugueses. Localizado na região leste, faz fronteira com o Rio Potengi e os bairros da Ribeira, Alecrim, Petrópolis, Tirol e Bairro Vermelho. É o endereço dos prédios públicos do município, como a sede do poder executivo de Natal³.

³ Fonte: Conheça melhor seu bairro - Cidade Alta. Prefeitura Municipal de Natal, 2012.

Olho no Google Maps qual ônibus pegar e a informação não é nada animadora: serão quase duas horas de deslocamento em mais de um ônibus. A mobilidade em Natal é um problema que afeta muitas pessoas, especialmente as que moram na Zona Norte. O tempo é curto e decido ir de Uber, embora o custo financeiro seja alto.

Coloco a direção do bar da Meladinha, no Beco da Lama. É o local que mais conheço na região. Levo 33 minutos até lá. O sol tá de rachar. Entro no Beco e a visão de dia é muito diferente do fervor dos sambas de quinta-feira. Há pouca gente, o cheiro de suor, caipirinha e churrasquinho da noite é substituído pelo feijão anunciando que logo mais alguns daqueles espaços vão abrir para almoço.



Figura 1: Transeuntes caminham na Avenida Rio Branco, na Cidade Alta. Foto de Júlia Motta

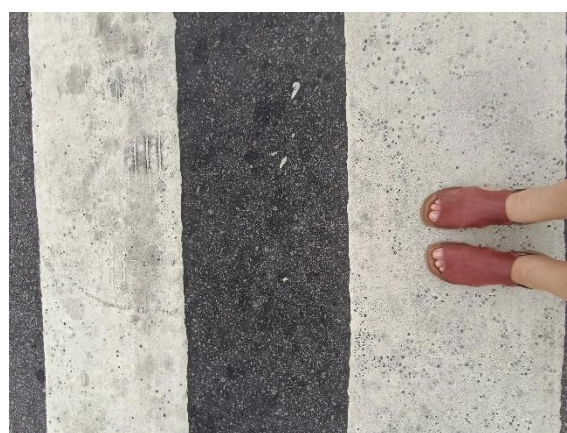


Figura 2: Eu como *stalker* pelo Centro de Natal. Foto de Júlia Motta

O arquiteto italiano Francesco Careri desenvolve o projeto *Stalkers* há alguns anos. A proposta é caminhar pelas cidades, mas não apenas para ver e, sim, para criar paisagens. Uma ação que se torna intervenção urbana, uma forma de arte. Ao perder-se entre as amnésias urbanas “o Stalker encontrou aqueles espaços que o dadá definira *banais* e aqueles lugares que os surrealistas definiram como o *inconsciente da cidade*” (Careri, 2013, p. 30). É nesses resíduos que se fabula os espaços vazios. Reinventa-se mapas, desloca-se linhas para uma nova geografia imaginada a partir do praticado e do vivido. É a errância como caminho. O percurso como o lugar do simbólico.

O que se quer é indicar o caminhar como um instrumento estético capaz de descrever e modificar os espaços metropolitanos que muitas vezes apresentam uma natureza que ainda deve ser compreendida e preenchida de significados, antes que projetada e preenchida de coisas. Assim, o caminhar revela-se um instrumento que, precisamente pela sua intrínseca característica de simultânea leitura e escrita do espaço, se presta a escutar e interagir na variabilidade desses espaços, a intervir no seu contínuo devir com uma ação sobre o campo, no aqui

e agora das transformações, compartilhando desde dentro as mutações daqueles espaços que põe em crise o projeto contemporâneo (Careri, 2013, p. 32).

Como uma *stalker*, sigo para a Avenida Rio Branco. Há uma mistura de lojas abertas comunicando que o Carnaval se aproxima com venda de fantasias; e portas fechadas com placas de aluga-se, indicando uma crise econômica na região. Vendedores com microfones à mão chamam fregueses que andam pela calçada por entre vendas de frutas, objetos das lojas à mostra e pontos de ônibus. Chego ao número 705: Sebo Vermelho. O local é um ponto de encontro cultural desde 1985. Vende livros novos e usados e, a partir de 1990, tornou-se também um selo editorial. O editor e proprietário é Abimael Silva, que já publicou mais de 500 títulos de autores do Rio Grande do Norte.



Figura 3: Primeira parada é no Sebo Vermelho, fundado em 1985. Foto de Júlia Motta

Assim que entro no sebo vejo Abimael sentado ocupado ao telefone. O espaço tem livros do chão ao teto nas duas paredes laterais e em estantes no meio do sebo. O acervo conta com aproximadamente 30 mil livros, dos quais, pelo menos um terço, são de autores norte riograndense. Como, por exemplo, “Os americanos em Natal”, do historiador Lenine Pinto; “O carteiro de Cascudinho”, escrito por José Helmut Cândido,

que foi carteiro de Câmara Cascudo; e “Cartas de Drummond a Zila Mamede” organizado por Graça Aquino, que reúne mais de 60 cartas que Drummond enviou para a poeta Zila.

Passo um tempo olhando os livros, procuro pelo diário de viagem de Nísia Floresta que, infelizmente, não tem. Abro alguns e, em um deles, há uma dedicatória. São esses tesouros que só sebos proporcionam de se encontrar. “Ao professor Walderson, com os meus cumprimentos. Natal, 31/10/78. Zélia Lustosa”. Fico um tempo folheando o livro. Quando Zélia o presenteou, o Brasil ainda estava em plena ditadura civil-militar. Me perco em pensamentos tentando imaginar: Quem poderia ser ela? Como era viver em Natal durante esse período? E estar na universidade? Os livros resistem. Os que não foram jogados na fogueira revelam as histórias que tentaram apagar.

Ruínas da memória

Saio do sebo e atravesso a avenida Rio Branco. Me perco por entre becos e vielas. Há um recorte social, de classe e raça na região. Na Cidade Alta, concentra-se uma população de baixa renda e negra. Em torno de 42% da população vive com meio até dois salários-mínimos. Tem mais de 70% de sua moradia ainda formada por casas⁴. É possível ver uma população morando nas ruas. Barracas de camping misturadas a barracos de papelão estão embaixo de elevados.

Um trilho do bonde corta ruas, numa encruzilhada de memórias. Para onde será que o bonde levava essa gente? Que caminhos percorria? Quantas histórias testemunharam? E nesse cruzamento de espaço e tempo, brotam pelos trilhos plantas gerando uma nova paisagem. É vida renascendo do trilho abandonado? O educador Luiz Rufino observa que é na encruzilhada que se dá o saber praticado nas margens. É nos cruzos que as rasuras e ressignificações conceituais acontecem.

A encruzilhada aponta para múltiplos caminhos, afinal, a noção de caminho assentada no signo Exu se compreende enquanto possibilidade, e não como certeza. Dessa forma, a encruza compreende a coexistência de diferentes rumos, é logo uma perspectiva pluriversalista (Ramose, 2008). Em sua potência, diferentemente do que é praticado pela lógica ocidental, um caminho não se torna credível em detrimento de outros. A encruzilhada esculhamba a linearidade e a pureza dos cursos únicos, uma vez que suas esquinas e entroncamentos ressaltam as fronteiras como zonas pluriversais, onde múltiplos saberes se atravessam, coexistem e pluralizam as experiências e suas respectivas práticas de saber (Rufino, 2018, p. 78).

⁴ Fonte: Conheça melhor seu bairro - Cidade Alta. Prefeitura Municipal de Natal, 2012.



Figuras 4, 5 e 6: Encruzilhadas da Cidade Alta e o trilho do bonde que corta parte do bairro. Fotos de Júlia Motta

Caminho e encontro casas abandonadas, terrenos baldios, ruínas. Fachadas que se tornam fronteiras entre o que se vê hoje, o passado que existiu e um futuro a se criar. Plantas tomam os espaços. As ruínas contam vidas. Quantas camadas de cal escondem as histórias criadas ali? Será que um casal apaixonado viveu loucuras nesse lugar? Uma mulher sozinha precisou inventar mundos em meio a luta diária? Nasceu uma criança por entre essas paredes que já não existem mais? Pulsa vida pela rachadura ao mesmo tempo que ervas-daninhas comem lembranças.

Das encruzilhadas de Rufino, encontro as ruínas e os cruzamentos de florestas do Japão e Estados Unidos analisadas por Anna Tsing. A autora destaca como o efeito das ruínas nos seres vivos depende de qual lado se propõe a observar. Ela destaca que, se a perspectiva for a de alguns insetos e parasitas, as florestas industriais arruinadas se revelam prósperas. Já para outras, a escassez na e da floresta – antes mesmo de tonar-se ruína – é terrível e pode ser ameaçadora. E é nessa interseção que se possibilita a construção dos mundos do matsutake. O cogumelo japonês não cresce nas plantações

arruinadas do Japão, “ele cresce por causa de sua ruína, que acabou por salvar outras florestas de conversão” (Tsing, 2022, p. 311).

As florestas de matsutake no Oregon e no Japão central estão unidas por sua dependência comum da produção de ruínas de florestas industriais. As florestas afetadas não são apenas as que desaparecem, como aquelas do Sudoeste Asiático, mas também as florestas que conseguem ficar em pé. Se todas as nossas florestas são atingidas por esses ventos da destruição, quer os capitalistas os desejem ou não, nós nos encontramos diante do desafio de viver nessa ruína, por mais horrível ou impossível que possa parecer. [...] Para escrever uma história da ruína, precisamos seguir os fragmentos quebrados de muitas histórias e mover-nos para dentro e para fora de seus muitos retalhos e manchas (Tsing, 2022, p. 312).



Figura 7: Ruínas que permitem recriar mundos e reinventar vidas. Foto de Júlia Motta

As ruínas do Centro Histórico de Natal estão por toda parte e reconfiguram a paisagem local. Possibilitam diferentes usos dos espaços. Percorro novos lugares. Ao caminhar pela Rua Santo Antônio, me atento ao número 704: um casario amarelo, ao lado de um vermelho cor de sangue. O portão aberto me convida a entrar. Na placa está escrito Ateliê Carlos Sérgio Borges. Toco o pequeno sino junto à entrada, anunciando minha chegada. É o próprio Carlos Sérgio quem me recebe. O piso prende minha atenção. Quantos pés passaram por esses ladrilhos hidráulicos? Pergunto se são originais e o artista plástico responde que sim. Apenas alguns precisou substituir durante a reforma que fez no local, há cinco anos.

Redesenhar fronteiras

O parar é parte do caminhar, como aponta Careri (2017). A exploração e permanência nos lugares é tentativa de construir possíveis estradas. Nessa parada, me demoro um pouco. Descubro que a casa amarela é a memória de infância de Carlos Sérgio. É ela que o artista via pela janela do quarto ou quando colhia as flores da sapoti no quintal. A casa vizinha, a vermelha cor de sangue, foi onde cresceu. Aos 15 anos, já vendia artesanato na Igreja do Galo – oficialmente Igreja de Santo Antônio, construída em 1766 –, que fica na esquina.

Carlos Sérgio cria fantasias de carnaval. Também pinta, borda, cola e costura caboclinhos, galantes do boi, reisada. A cultura popular está por todo seu trabalho. A sapoti do quintal de Carlos Sérgio guarda segredos de sua juventude. Na outra esquina da rua, duas árvores também testemunham as mudanças do tempo e do espaço. Unidas por suas folhagens, lembram da importância de ninguém soltar a mão de ninguém. A caminhada permite a transformação dos ditos não lugares ou vazios urbanos em meios-lugares.

“Os limites espaciais se mostram menos rígidos. Entre interior e exterior, entre dentro e fora, entre privado e público, entre aqui e lá. Novamente o espaço do “entre”. Entre dois. Estar “entre” não quer dizer ser uma coisa ou outra, quer dizer ser temporariamente uma coisa e outra. Estar no meio de [*en train de*]... Em transformação. É não somente estar no meio ou em um meio, mas ser o próprio meio. [...] Os terrenos baldios [*terrain vague*] são sempre no meio, eles são suspensão, em um estado provisório, intermediário, inacabado”. Trailogue: lieu/mi-lieu/non-lieu (o triálogo foi realizado em Clermont-Ferrand, em 6 de dezembro de 1996 (Careri, 2013, p. 10).

Vou almoçar no Bar do Zé Reeira, outro local que se mantém na Cidade Alta. Quando saio, sigo a caminhada e passo em frente ao número 87 da Rua João Pessoa. Das caixas de som na porta é possível ouvir Jovelina Pérola Negra cantando Maria

Tristeza. Os versos entoam “Maria cantava, Maria chorava, Maria sorria / Trocando a sua tristeza / Por uns momentos de alegria / Esqueceu de tudo / Se entregou ao Carnaval / Foram apenas três para sua alegria chegar ao final”. Faltam poucos dias para a folia chegar e a música me chama. Entro na loja Discol e Julia – a atendente com o nome homônimo ao meu – avisa: pode colocar o disco que quiser para tocar. Mas Maria Tristeza me fazia companhia naquele momento e deixei que Jovelina seguisse preenchendo aquele espaço e se expandindo pela calçada.

Na loja, os discos de vinil estão preservados. São separados por estilos musicais: samba, MPB, rock, dance, entre outros. Tem um pouco de tudo: de Santa Esmeralda a Olodum, passando por 14 Bis, Lulu Santos e Alcione. A Discol resiste na Cidade Alta. Entre ruínas, placas de aluga-se e vende-se, a loja segue desde 1975 no bairro. Na descrição do Instagram da Discol, diz que a loja de discos é a mais antiga de Natal.



Figura 8: Fachada da loja Discol na Rua João Pessoa. Foto de Júlia Motta

A decoração não esconde o tema: há vinis presos no teto da loja e um globo espelhado girando no meio do espaço. Além dos discos, vende-se CDs, DVDs, fitas K7, camisetas e acessórios, como bottons e imãs de geladeira que reproduzem capas clássicas de discos. É como atravessar um túnel do tempo. Por alguns instantes, o sol forte não castiga mais minha cabeça e me perco por entre aqueles versos. Jovelina para de cantar e Julia coloca o disco Movimento do Olodum, de 1993. Sai Maria Tristeza e

entra “Olodum tá hippie, Olodum tá pop / Olodum tá reggae, Olodum tá rock / O Olodum pirou de vez.” Sigo para a Estação do Cordel, destino que estava buscando.

Chego em frente ao número 62 da mesma rua – a João Pessoa – e a Estação do Cordel está fechada. O local fica em frente à Praça Padre João Maria. A praça com nome de padre é o abre alas para a encruzilhada que nos revela o Cine França. Sagrado e profano no corpo encantado das ruas (Simas, 2023). Os cinemas de rua desapareceram. Multiplicaram-se as lojas de departamento. Mas na Rua Voluntários da Pátria 632 o Cine França segue, a poucos passos da sede da prefeitura. E essa é a filial. O primeiro está na Rua Vigário Bartolomeu 566. Gemidos são ruídos constantes e o cheiro de gozo está pelo ar do local, que exhibe clássicos do pornô. A pegação come solta. É o que imagino embaixo de um sol estonteante, vindo de fora a fachada com uma placa que anuncia a combinação de vídeo bar e cuja logo é a Torre Eiffel, *mon amour*.

Sigo caminhando. Passo pelo Memorial Câmara Cascudo. Entro rapidamente, mas não tem muito o que ver, pois o espaço vai fechar para reforma. Um menino – jovem, negro – atravessa a rua visivelmente alterado. O funcionário sugere que eu o aguarde passar. O jovem nem me nota, está cantando e rindo alto, falando coisas desconectas. Turistas um pouco mais à frente parecem se assustar. Recorro a Careri (2013) novamente:

Na América do Sul, caminhar significa enfrentar muitos medos: medo da cidade, medo do espaço público, medo do infringir as regras, medo de apropriar-se do espaço, medo de ultrapassar barreiras muitas vezes inexistentes e medo dos outros cidadãos, quase sempre percebido como inimigos potenciais (Careri, 2013, p. 170).

Porém, aquele menino não representa o medo. Ele é vítima de muitas camadas de negligências e violências, que dariam um outro ensaio. Mas, sem dúvida, tal como destaca Careri, as escolhas que fiz para a caminhada passam pelo medo. Opto por andar a luz do dia e não entrar em determinadas zonas por estar sozinha. Isso perpassa por outras violências, principalmente, as de gênero que nós mulheres enfrentamos todos os dias.

Vou até a Pinacoteca do Estado do Rio Grande do Norte, que funciona no mesmo prédio do Palácio da Cultura. Já estou bastante cansada. Faz horas que caminho e o calor não tem sido um aliado. Ao entrar no local, fico um tempo parada vendo a água cair do ar-condicionado, molhando todo o chão. São duas salas. Do lado direito, há

uma exposição de artistas mulheres potiguaras. Na outra, o caju é o tema das obras. Não me demoro muito no local.

Ando mais um pouco e me deparo com a Associação Cultural Casa do Cordel, na Rua Vigário Bartolomeu 605. Sou recebida pelo cordelista Abaeté, que me apresenta o espaço e uma das primeiras obras é a Coleção de Mulheres Potiguaras, com 10 cordéis sobre mulheres que marcaram a história do Rio Grande do Norte. No terceiro livreto, leio a história da indígena Clara Camarão. Em um dos trechos diz que:

Em 1648
Houve a primeira batalha
Com Clara Camarão
Não teve nenhuma falha
Clara com Felipe lutou
Ela e o marido expulsou
Os holandeses canalhas
(Cordel, 1998).

A morada do cordel e da cultura popular, como se definem, foi fundada em 17 de agosto de 2007 para divulgar o trabalho de mais de 300 cordelistas. Xilogravuras preenchem o espaço, acompanhando a métrica dos cordéis e o som das rimas que representam lutas e contam histórias. A visita à Casa do Cordel foi o último ponto que entrei. Entre caminhar e parar, a escolha foi por espaços de memória.

O fenômeno da memória é resistente à descrição mais direta e incide em processos metafóricos. As imagens desempenham o papel de figuras de pensamento, modelos que demarcam os campos conceituais e orientam teorias. Por essa razão é que os “conjuntos de metáforas” nesse campo não são uma linguagem que parafraseia, mas uma linguagem que primeiro desvela o objeto e o constitui. A questão das imagens da memória torna-se, assim, ao mesmo tempo, uma questão sobre os diferentes modelos de memória, seus respectivos contextos históricos, necessidades culturais e padrões interpretativos (Assmann, 2011).

Os prédios que visitei são como símbolos da memória potiguar. Guardam em si poemas, cordéis, pinturas, esculturas, livros, música que representam a identidade local. Assmann observa que memória e recordação são fenômenos que, por princípio, carregam em si uma dimensão temporal. Sobreposições e deslocamentos. “A memória surge como habilidade virtual e substrato orgânico, ao lado da recordação como procedimento presente e imediato de fixação e evocação de conteúdos específicos. A memória é o armazenador de onde a recordação se serve, seleciona, atualiza” (Assmann, 2011).

O mapa do Google é a representação dos lugares por onde passei, dos espaços que são possíveis identificar. O aplicativo sugere que o trajeto que fiz, passando pelos

10 pontos destacados, pode ser percorrido em 24 minutos a pé. Nesse primeiro dia, foram cinco horas traçando um percurso, entre caminhar, parar, observar e imaginar. “Com o termo ‘percurso’ indicam-se, ao mesmo tempo, o ato da travessia (o percurso como ação do caminhar), a linha que atravessa o espaço (o percurso como objeto arquitetônico) e o relato do espaço atravessado [o percurso como estrutura narrativa]” (Careri, 2013, p. 31). A poesia geográfica deixou de fora as fronteiras das ruínas, as memórias dos becos e a vida a partir das encruzilhadas.

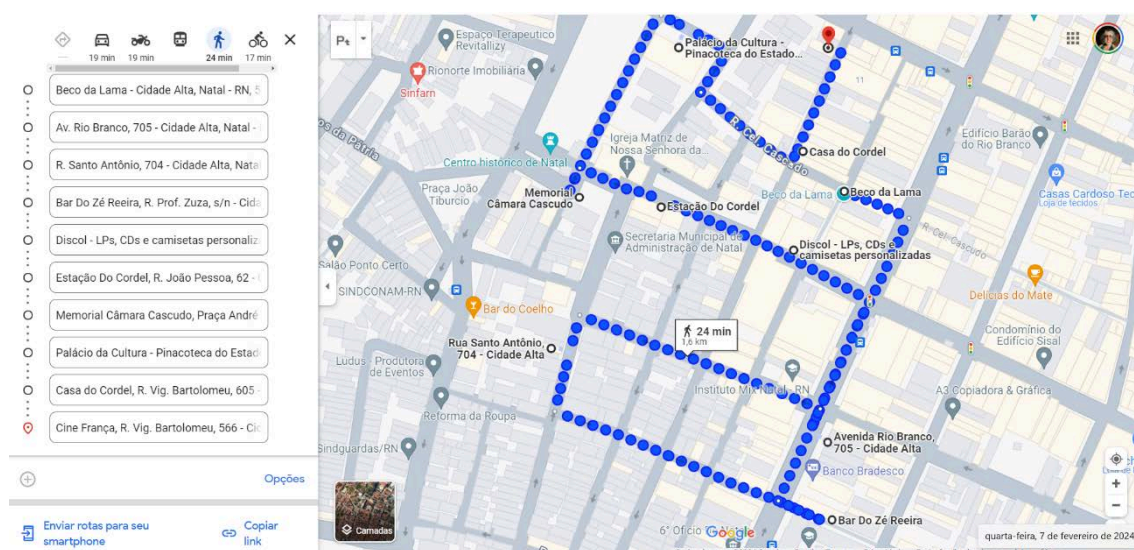


Figura 9: Reprodução do mapa do Google com o trajeto percorrido no primeiro dia.

Fabular caminhos

O segundo dia de caminhada foi dedicado para estar nas ruas do Centro o tempo todo, sem entrar nos espaços de memória. Caminhar e perder-se por entre as vielas. Nesse recorrido, meus passos encontram os de Leonardo. O menino potiguar de 7 anos – “Oito vou fazer no dia 24 de agosto!” – ficou curioso comigo ali, caminhando e tirando fotos, e quis somar. Sugeriu a ele, então, que me guiasse. E assim fomos atravessando a Cidade Alta pelos olhos do menino. Magnus Alexandre, o Marechal, pai dele, acompanhou a gente, mas andando um pouco atrás, só nos observando.

Navegar, caminhar, perder-se carregam consigo o tema do encontro com o Outro, levam a ser estrangeiro e a encontrar outros estrangeiros - é este que me parece ser hoje - o aspecto mais atual da errância. [...] A deriva já não é uma peregrinação solitária ou coletiva em busca de territórios inexplorados, mas também é um dispositivo de interação para habitar territórios já habitados, ser hóspede e receber hospitalidade (Careri, 2017, p. 33).

Leonardo anda, pula e pede para tirar fotos dele interagindo com os espaços, especialmente com a rua. Fala, dança, pergunta. É curioso o menino. Nesse caminhar, ele partilha o seu modo de ver e estar no mundo. Tomo parte de um recorte do tempo e do espaço, do visível e do invisível, da palavra e do ruído. Ele partilha o sensível comigo, tal como aponta Rancière. “Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda uma partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte dessa partilha (Rancière, 2009, p. 15).



Figuras 10, 11 e 12: Leonardo brincando durante a caminhada. Fotos de Júlia Motta.

Por entre áreas esquecidas, lugares difíceis de serem compreendidos e que não tem localização precisa no mapa, Leonardo preenche os espaços de significados. Vamos caminhando e permito o medo de errar, de tropeçar, me torno disponível. Leonardo me mostra casas abandonadas e conta que o boneco Chuck mora em uma delas. “Você já encontrou com ele?”, pergunto. Cabreiro, o menino responde que não, que tem medo de

entrar, mas que sabe que ele está lá no meio dos entulhos da casa abandonada. E, assim, vai-se reescrevendo o futuro, descolonizando-se a imaginação, tal como observa Walidah Imarischa. “Precisamos da ficção científica: ela nos permite imaginar possibilidades fora do que existe hoje. O único modo de desafiar o direito divino dos reis é se tornando capaz de imaginar um mundo no qual reis já não nos comandem – ou sequer existam” (Imarischa, 2023, p. 4).

Eu propus o termo “ficção visionária” (visionary fiction) para abranger os modos de criação entre gêneros literários fantásticos que nos ajudam a elaborar esses novos mundos. Esse termo nos lembra de sermos completamente irrealistas em nossas organizações, porque é somente por meio da imaginação acerca do assim chamado impossível que podemos começar a concretamente construí-lo. Quando liberamos nossas imaginações, questionamos tudo. Reconhecemos que nada disto é fixo, que é tudo poeira estelar, e que nós temos a força para moldá-lo do modo que o fizemos. Para parafrasear Arundhati Roy: outros mundos não apenas são possíveis, mas estão vindo – e já podemos ouvi-los respirar. É por isso que a descolonização da imaginação é o mais perigoso e subversivo de todos os processos de descolonização (Imarischa, 2023, p. 4).

Andamos mais um pouco e Leonardo vai lendo os piches nos muros. Me conta que vai começar o segundo ano e que está muito ansioso para a volta às aulas. Falamos com cachorros, paramos para observar pássaros em gaiolas. Leonardo entra para saber se ainda tem peixe no aquário. “Só um”, responde o rapaz. Me leva por diferentes praças: “Essa é da macumba”, comenta, e logo é repreendido pelo pai. Passamos pela porta da igreja e ele me convida a entrar. “Parece um caixão ali” e aponta de longe para o altar.

O caminhar, mesmo não sendo a construção física de um espaço, implica uma transformação do lugar e dos seus significados. A presença física do homem num espaço não mapeado – e o variar das percepções que daí ele recebe ao atravessá-lo – é uma forma de transformação da paisagem que, embora não deixe sinais tangíveis, modifica culturalmente o significado do espaço e, consequentemente, o espaço em si, transformando-o em lugar. O caminhar produz lugares (Careri, 2013, p. 51).

“E se eu andar nessas pedras?”; “E nesse monte de areia?”; “Pode ficar legal para as fotos. Faz uma só dos meus pés, enquanto tô sentado aqui no banco”. E assim, Leonardo me dirige e revela seus mundos. Cria novos trajetos, redesenha mapas e inventa novas fronteiras.

Considerações finais

A proposta de caminhar pelo Centro de Natal documentando a memória e fabulando futuros foi a forma que encontrei de me adaptar à cidade. Sou uma baiana de

Salvador que cresceu no Rio de Janeiro. A mudança para a capital potiguar foi pelo doutorado na UFRN. Poder descobrir a cidade e construir meu próprio acervo de registros de um tempo de transformação pessoal tem permitido dar espaço à imaginação. Conectar-me a outros olhares, como a do menino Leonardo, abre espaço para ver a cidade de outros ângulos e descobrir tesouros em meio à ruínas.

Referências bibliográficas

ASSMANN, Aleida. “Ruínas e invocações do espírito”, in: Espaços da recordação: formas e transformações da memória. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

CARERI, Francisco. Caminhar e parar. São Paulo: Editora G, Gili, 2017.

CARERI, Francisco. Walkcapes: o caminhar como prática estética. São Paulo: Editora G, Gili, 2013.

CORDEL, Abaeté do. Coleção 10 Mulheres Potigueres. Clara Camarão. Natal: Casa do Cordel, 2018.

IMARISCHA, Walidah. Reescrevendo o futuro: usando a ficção científica para rever justiça. Fundação Bienal, 32º Bienal de São Paulo, 2021. Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/walidah_imarisha_reescrevendo_o_fut, acesso em 04 de setembro de 2023.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e arte. São Paulo: EXO experimental org. Editora 34, 2009.

RUFINO, L. Pedagogias das Encruzilhadas. Revista Periferia, v.10, n.1, p. 71 - 88, Jan./Jun. 2018. Disponível em: DOI: <https://doi.org/10.12957/periferia.2018.31504>

TSING, Anna L. “Ruína”, in: O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo. São Paulo: n-1 edições, 2022.

Entre experiências e experimentações com nikkeis no Brasil¹
Between experiences and experimentations with nikkeis in Brazil
Entre experiencias y experimentaciones con nikkeis en Brasil

Alexsânder Nakaóka Elias²

Universidade Estadual de Campinas

Campinas, SP, Brasil

alexdefabri@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6746-0464>

Recebido em: 30 de junho de 2024

Aceito em: 30 de julho de 2024

¹ Fonte de financiamento da pesquisa: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq, modalidade bolsa PDJ).

² Pesquisador do NIISA/Unimontes, Montes Claros, Minas Gerais/Brasil. Também é pesquisador associado do Navisual (UFRGS), Lágrima (Unicamp) e Leppais (UFPeI). Docente e pesquisador, pós-doutor (2023) em Antropologia Social pelo Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAS/UFRGS)

Resumo

Este trabalho, substrato do pós-doutorado que realizei junto ao Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL/PPGAS-UFRGS) com financiamento do CNPq (PDJ), busca dar a ver comunidades e interlocutores/as *nikkeis* no Brasil, a partir da produção de diários escritos, fotografias, filmagens e gravações de áudio. Aqui, a questão central será investigar como relacionar as experiências estabelecidas em campo, a partir da produção de múltiplas grafias e narrativas, para compor e experimentar o saber antropológico. Logo, o procedimento da montagem se fará duplamente potente. Primeiramente, porque tomá-la como um modo de pensamento *sui generis* é instigante para relacionar elementos heterogêneos dentro da “antropografia” (Ingold, 2015). Além disso, buscarei estabelecer um conhecimento por e com imagens, que será obtido a partir de experimentações gráficas e multissensoriais.

Palavras-chave: *Nikkeis*; Antropologia da Montagem; experiência; experimentação; Antropologia Visual.

Abstract

This work, the basis of the post-doctorate I carried out at the Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL/PPGAS-UFRGS) with funding from CNPq (PDJ), seeks to reveal *nikkeis* communities and interlocutors in Brazil, based on the production of diaries writings, photographs, filming and audio recordings. Here, the central question will be to investigate how to relate experiences established in the field, based on the collection and production of multiple spellings and narratives, to compose and experiment with anthropological knowledge. Therefore, the montage procedure will be doubly powerful. Firstly, because taking it as a *sui generis* mode of thought is instigating to relate heterogeneous elements within “anthropography” (Ingold, 2015). Furthermore, as I will seek to establish knowledge through and with images, which will be obtained from graphic and multisensory experiments.

Keywords: *Nikkeis*; Anthropology of Assembly; experience; experimentation; Visual Anthropology.

Resumen

Este trabajo, base del posdoctorado que realicé en el Núcleo de Antropología Visual (NAVISUAL/PPGAS-UFRGS) con financiamiento del CNPq (PDJ), busca revelar comunidades e interlocutores *nikkeis* en Brasil, a partir de la producción de escritos diarios, fotografías, filmaciones y grabaciones de audio. Aquí, la cuestión central será investigar cómo relacionar experiencias establecidas en el campo, a partir de la recolección y producción de múltiples grafías y narrativas, para componer y experimentar con conocimientos antropológicos. Por tanto, el procedimiento del montaje será doblemente poderoso: primero, porque tomarlo como un modo de pensamiento *sui generis* instiga a relacionar elementos heterogêneos dentro de la “antropografía” (Ingold, 2015). Además, buscaré establecer conocimientos a través y con imágenes, que se obtendrán a partir de experimentos gráficos y multisensoriales.

Palabras clave: *Nikkeis*; Antropología del Montaje; experiencia; experimentación; Antropología Visual.

PREÂMBULO:

O presente artigo³ corresponde a um breve substrato da minha pesquisa de pós-doutorado, intitulada “Por uma Antropologia da Montagem: narrativas e grafias *nikkeis*”, que desenvolvi junto ao NAVISUAL, no PPGAS/UFRGS⁴, entre 2021-2023. O intuito, aqui, é oferecer algumas propostas teórico-metodológicas e experimentais a partir das relações construídas com grupos de *nikkeis-decasségus*⁵, especialmente aqueles estabelecidos nos estados do Rio Grande do Sul e Minas Gerais. Por meio dessas interlocuções, em especial com duas *sensei* (mestra, professora), Yoshiko Inoue Honda e Iaioi Tao; pretendo dar a ver as experiências de vida dessas pessoas, perpassadas pelo encontro desse duplo *ethos* (Bateson, 1936; Mead & Bateson, 1942), japonês e brasileiro.

Nesse sentido, partirei de um breve panorama do trabalho para mostrar, então, algumas experimentações verbo-visuais, ou, melhor dizendo, gráficas e multissensoriais, que têm na montagem seu ponto de convergência e ressonância. Destaco, aqui: 1) as produções audiovisuais alicerçadas no conceito de (foto)etnobiografias (Nakaóka Elias, 2018); 2) as instigantes relações entre imagem e escrita que podem ser potencializadas a partir de formas de expressão como os ideogramas, a poesia e o teatro japonês, em especial o *kanji*, o *haiku* e o *noh/kabuki*; e 3) o *kamishibai* (teatro de papel). Ao tomar como base tais experimentações, o objetivo será o de delinear algumas possibilidades analíticas, epistemológicas e reflexivas do que aqui nomeio de uma “Antropologia da Montagem”.

ESBOÇANDO, OU, “MONTANDO” O CAMPO DE PESQUISA:

No projeto de pós-doutorado submetido à UFRGS e ao CNPq, o meu intuito era o de realizar etnografias multissituadas (Marcus, 1995) com japoneses/as de São Paulo,

³ Este artigo consiste em um versão revisada e expandida da comunicação homônima por mim apresentada na XIV Reunião de Antropologia do Mercosul, realizada entre 01 e 04 de agosto de 2023, na Universidade Federal Fluminense (Niterói, Rio de Janeiro), no GT “Antropologia (Áudio)Visual do analógico ao digital: práticas etnográficas e estratégias teórico-metodológicas com/por imagens”.

⁴ A pesquisa contou com o auxílio de uma bolsa PDJ do CNPq.

⁵ Para saber mais sobre as distinções e possíveis aproximações entre os conceitos de “*nikkeis*” e “*decasségus*”, ver Hikiji e Kishimoto, 2008.

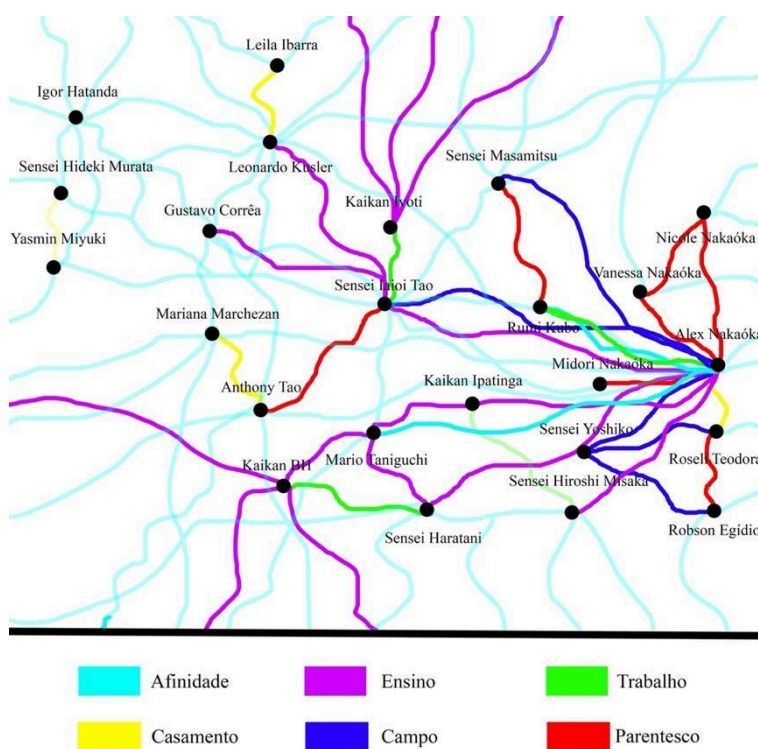
Paraná e Rio Grande do Sul, buscando definir os fluxos e o *ethos* que aproximava os *nikkeis* no Brasil. Contudo, o início do trabalho se deu ainda no período de pandemia (2021), contexto que limitou o contato presencial, tendo voltado meu foco de pesquisa para o “Centro Cultural Internacional *Tikufukai* no Brasil”, na cidade de Ipatinga, localizado no Vale do Aço, Minas Gerais, região onde nasci e na qual habitava durante a quarentena. O Centro é de responsabilidade da atual presidenta, Yoshiko Inoue Honda, e do seu companheiro, João Satoru Honda. A *sensei* Yoshiko é mestra nas artes do *ikebana* (arranjos florais ou “arte da subtração”), *origami* (arte de dobrar papel), pintura com tinta (*sumiê*), caligrafia e idioma japonês, cerimônia do chá (*chadô*), dança japonesa (*bon odori*), além de manter um (delicioso) restaurante, o “Recanto Japonês Takê”.

Após a estabilização do estado pandêmico e a gradual abertura para o convívio presencial, me mudei para a região metropolitana de Porto Alegre (RS), tendo direcionado a minha atenção para a maior colônia japonesa do estado, localizada na cidade de Ivoti, que abriga um Memorial da Imigração com objetos e imagens doadas pelas famílias pioneiras; além de uma escola de japonês (*gakkô*) e um amplo pátio, local onde acontece, mensalmente, uma feira com produtos agrícolas, comida típica e exposições culturais. A confecção do que venho chamando de um “duplo diário de campo”, escrito e gráfico (composto por fotografias, vídeos e áudios), tem início nesse “Memorial”, localizado próximo das habitações para onde, a partir de 1966, 26 famílias se estabeleceram. Depois, juntaram-se a elas mais 19, totalizando 45, que adquiriram 37 lotes, formando a Colônia Japonesa de Ivoti. Cada família possuía inicialmente cerca de 5 hectares, cultivando, no começo, uvas do tipo Itália. Os 200m² construídos do Memorial – que se situa entre as ruas *Monte Fuji* (montanha/vulcão sagrado no Japão) e *Sakura* (árvore símbolo do país) e possui arquitetura em estilo japonês –, assim como os 900m² do entorno, reúne fotografias vernaculares, objetos de viagem, ferramentas do trabalho agrícola, roupas, utensílios domésticos, brinquedos, objetos sagrados, vestígios e narrativas dos/as japoneses/as que ali se instalaram. Além do acervo local, o Memorial abriga relíquias da província de Shiga (Japão), estado coirmão do Rio Grande do Sul, com 81 peças representativas da economia e da cultura, como cerâmicas e outros objetos.





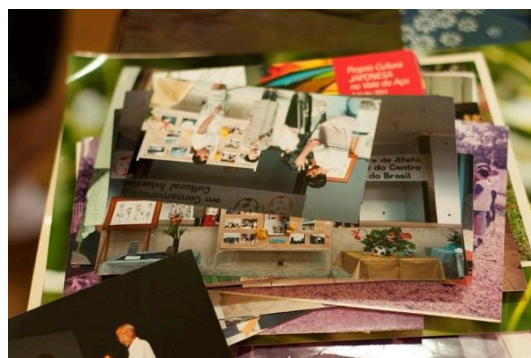
Feiras mensais ocorrem, faça chuva ou faça sol, sempre no último domingo de cada mês. Nestas ocasiões, as famílias da comunidade vendem alimentos típicos, hortaliças e objetos como *omiyage* (*souvenir*). Foi nesse local, especificamente no *gakkō*, que conheci minha segunda “interlocutora privilegiada” (Nakaóka Elias, 2018), *sensei* Iaioi Tao, pessoa articulada e com alta capacidade narrativa, à lá Nikolai Leskov, de Benjamin (1936). Foi ela quem me recebeu, apresentou e integrou como “fotógrafo-antropólogo” (Nakaóka Elias, 2018) junto à comunidade. A partir do meu contato com essas interlocutoras, portanto, conheci muitas outras pessoas, formando um *meshwhork* (Ingold, 2012), cuja representação apresento, abaixo:



Dentre as tantas vivências em campo, destaco o dia 26 de junho de 2022, quando ocorreu uma feira especial, em comemoração ao 114º aniversário da imigração japonesa no Brasil. Tivemos *taikō* (tambor japonês) e *bon odori* (dança japonesa); a presença de autoridades políticas e a exibição de artes marciais como o *Judô*, *Kendô* e *Aikidô*, encerrando-se o evento com uma tradicional cerimônia do chá (*chadō*). Esta mesma cerimônia foi, inclusive, observada na cidade de Ipatinga (Minas Gerais), junto à *sensei* Yoshiko. Além de ter presenciado tal evento em janeiro de 2021, já havia realizado com ela uma longa entrevista, em tom de conversa informal, no dia 17 de dezembro daquele

ano. Nesta ocasião, tive acesso a um baú com cerca de 470 fotografias, que me foi emprestado pela sua guardiã para que eu as fotografasse/reproduzisse digitalmente, inclusive servindo como uma das possíveis formas de devolutiva, uma contra-dádiva da pesquisa (Mauss, 1925). Ainda são muito vivas, em mim, as lembranças dos incríveis sabores e aromas do chá e dos doces que o acompanhavam, pois na cerimônia em Minas Gerais eu era um dos convidados da *sensei*:





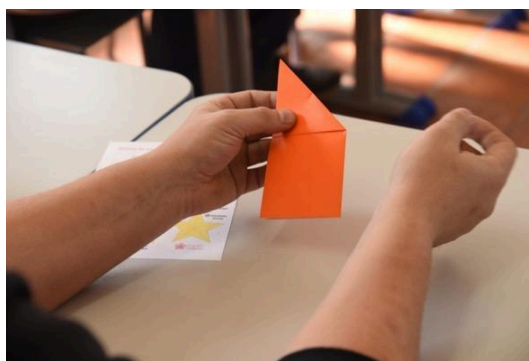
Entrevista com Yoshiko sensei e acesso ao acervo pessoal de fotografias (Ipatinga, MG).





Sequência dando a ver a cerimônia do chá (Ipatinga, MG).

Na feira de julho de 2022 tivemos duas oficinas de *origami* (arte de dobrar papel). Já entre 01 e 02 de agosto do mesmo ano, participei, – observando, fotografando e filmando –, do curso de *ikebana* (arte com arranjos florais) da mestra japonesa Tada Reishu, da escola *Sangetsu*, a convite do cônsul Takashi Yokoyama. No dia 21 de agosto, acompanhei o último dia do 9º Festival do Japão em Porto Alegre. O evento contou com a presença de um grande público, com muitas pessoas fazendo *cosplay* de seus personagens favoritos/as. A celebração nos brindou com apresentações de *karaokê*, coral, *taiko*, *bon odori* e artes marciais diversas, como *Aikidô*, *Naginata* (espada samurai), *Kyudô*, *Kempô* e *Sumô*. Além disso, houve exposições de jogos de tabuleiro como o *gô* e o *shôji* (xadrez japonês); *karuta* (literalmente, jogo de “cartas”); *origami*; *ikebana*; *bonsai*; e das escolas japonesas do Rio Grande do Sul (*gakkô*), incluindo a de Ivoti. Neste evento me deparei com o pedido de Igor Hideki Hatanda, que havia conhecido em Ivoti, e que me incumbiu de realizar um registro fotográfico do seu trabalho, que consiste na arte do *takezaiku* ou “bambooworking”.



Arte de dobrar papel (*origami*), com o *sensei* Hideki Murata (Ivoti, RS).



Takezaiku, com o *sensei* Igor Hatanda (Porto Alegre, RS).



Tríptico mostrando uma aula de *sumiê*, pintura e caligrafia com tinta (Ivoti, RS).

A MONTAGEM COMO METODOLOGIA: TRÊS BREVES EXPERIMENTOS

Esta pesquisa parte de dois grandes desafios, intimamente interligados: (1) compreender como se dá o conjunto de experiências compartilhadas entre “fotógrafo-antropólogo” e o grupo/pessoas estudadas e; (2) a partir do estabelecimento das imbricações possíveis entre diversas formas de expressão, refletir sobre o conhecimento que é por elas gerado e sobre como experimentar tal conhecimento. Um trabalho, portanto, formado por um fluxo binário, ou triádico, pensando no movimento que remete ao próprio ritmo da vida, composto também pelos intervalos/silêncios. Para tanto, ofereço a seguir três breves experimentos verbo-visuais, alicerçados no conceito de (foto)etnobiografias e a partir de elementos expressivos da cultura nipônica, a saber, o *kanji/haiku/kabuki* e o *kamishibai*.

Aqui, tomo como alicerces teóricos-metodológicos especialmente dois autores: Aby Warburg, que em um dos seus inovadores projetos (chamado *Atlas Mnemosyne* e realizado entre 1924 e 1929) reuniu aproximadamente 900 fotografias em um dispositivo de “painéis móveis”, que constantemente eram montados, desmontados e

remontados. Nessa obra, cíclica e inacabada, imagens heterogêneas (de tempos, origens e lugares distintos) dialogam entre si, formando e reformulando sentidos, ideias e sensações. Além dele, tomarei como referência central, inclusive para pensar nas potencialidades da escrita ideogramática nipônica, as reflexões teóricas e criações audiovisuais de Sergei Eisenstein, para quem, grosso modo, “tudo era montagem”.

EXPERIMENTO 1 – (FOTO)ETNOBIOGRAFIAS

Nesse primeiro exercício, busco estabelecer as relações possíveis entre as noções de “experiência” (Ingold, 2007, 2012; Kofes, 2015; Benjamin, 1987) e “experimentação”, a partir dos seguintes questionamentos: Quais o(s) lugar(es) das narrativas etnobiográficas na pesquisa, visto que elas partem da experiência de interlocutores/as privilegiados/as, mas se consolidam durante o período no qual o(a) antropólogo(a) se relaciona com eles? Como transmitir as experiências de pesquisa para que outras pessoas as possam conhecer? Como compartilhar a minha escrita etnográfica, composta também pelas minhas experiências e percepções em campo, incorporando, efetivamente, a presença dos/as interlocutores/as?

Na tentativa de solucionar essas indagações, tenho investido no conceito de “fotoetnobiografia” (Nakaóka Elias, 2018), cunhado a partir da justaposição de dois vocábulos: “etnobiografia” (Kofes, 2015, Gonçalves, 2015, Cardoso, 2015), que por si já é a *montagem* formada pelos termos “etnografia” e “biografia”; e “fotobiografia”, que consiste na junção das palavras “fotografia” e “biografia”. Dessa forma, a noção de “fotoetnobiografia” está tendo profícuos desdobramentos ao longo desta pesquisa, cujo intuito é o de definir os parâmetros relacionais presentes no *estilo de vida* dos/as *nikkeis*”.

Benjamin (1994, p. 204-205) nos dirá que o ato de contar histórias “sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas”. Nesse movimento do (re)contar, os ouvintes seriam, também, elos fundamentais, visto que ao escutar as histórias adquirem, de certa forma e espontaneamente, o dom narrativo de recontá-las. Adiciono, nesse caso, a forma como eu mesmo recontarei tal conjunto de vivências com os *nikkeis*, antropograficamente. Para Kofes (2015) é necessário, afinal, enfrentar o desafio de compreender o estatuto das narrativas

biográficas na Antropologia e contestar o uso apenas instrumental das histórias de vida⁶ nas etnografias antropológicas. Assim, a autora (2001) propõe o uso dos conceitos “*etnografia de uma experiência*” e/ou “*etnobiografia*” como exemplares para sugerir que uma narrativa biográfica pode ser, propriamente, uma narrativa etnográfica. Nesse sentido, gostaria de citar dois trechos das narrativas de vida das *sensei* Yoshiko e Iaioi, que fazem parte de longas entrevistas (cerca de duas horas e quarenta minutos cada uma) registradas áudio-visualmente:

Meu nome é Yoshiko Inoue Honda, nasci em 09 de dezembro de 1967. Então, atualmente tenho 54 anos de idade. Vim ao Brasil com meus seis anos de idade. Meus pais chamam Kenji Inoue, hoje com 85 anos de idade; minha mãe, Kikuko Inoue, 82 anos de idade. Nasci na cidade de Shimonoseki, na província de Yamaguchi, no Japão, e viemos ao Brasil em 1973. Meu avô, pai da minha mãe, chama-se Kyoharu Ota, nome artístico Tikufu Ota; e minha avó materna Eiko Ota. Da parte do meu pai, Masadi Inoue, meu avô; e minha avó paterna, senhora Mitsuko Inoue. Eu morava, então, na cidade de Chiba, que tem um apoio da Nippon Steel, da época, né? Então era uma cidade mais siderúrgica, igual aqui, Ipatinga. Eu não me lembro muito bem da minha infância no Japão, mas principalmente eu me lembro bem das aulas de arte japonesas, porque minha avó, da parte da minha mãe, era mestre. Então eu, com meus três anos de idade, praticava já instrumento de *koto*, que é uma arpa japonesa, com três anos, quase não aprendi muito porque era pequena. E também aulas de *ikebana* com minha avó e com meu avô, que são os fundadores do Centro de Cultura Japonesa, no Japão. Então, essas aulas eram regularmente, né? Práticas. E da cerimônia do chá. Também minha avó era mestre da cerimônia do chá. Ela chamava Eiko Ota, né? Nos ensinava. As lembranças dessas artes milenares até hoje estão na minha memória e também na vida da gente... (Entrevista concedida pela *sensei* Yoshiko Honda, no dia 17 de dezembro de 2021).

Meu nome é Iaioi Rosane Ueda Tao. Iaioi porque eu nasci em março, não sei se por falta de ideias de nome. No antigo calendário japonês os nomes de cada mês tinham nomes femininos, o meu, Iaioi, foi porque nasci dia 20 de março. Começa por aí. Sobrenome de solteira Ueda, do meu pai; e Tao, do meu esposo. Tao não é chinês, é japonês (risadas)! Muitos confundem que é chinês, mas não é! É japonês! Nasci no dia 20 de março de 1965, na cidade de Cachoeira do Sul, antigamente a capital nacional do arroz, mas hoje em dia não é mais... De lá, meus pais vieram pra cá, Ivoti. Meus pais são imigrantes japoneses. Meu pai como técnico avícola veio pro Rio de Janeiro em 1956. Depois de três, quatro anos, ele veio com três amigos descendo o Brasil, nos estados, para verem onde iriam se fixar. Encontraram Santa Maria. Eu não sei se em Santa Maria acabou o dinheiro e eles foram acolhidos por um padre da igreja batista. E lá eles permaneceram por dois anos. E nessa época, toda a imigração, o governo japonês tinha o controle das entradas e sabiam onde as pessoas estavam, né? Aí, disseram: “estamos procurando um local, uma gleba de terra, onde podemos colocá-los também, se for a vontade de vocês. Aí escolheram Ivoti e se estabeleceram aqui. A minha mãe veio depois. Ela veio em 1960 com a minha avó paterna. Então, acho que minha mãe se casou com minha avó! Porque meus pais não se conheciam. É muito

⁶ Opto pelo termo “histórias” para me referir às narrativas orais elaboradas pelos interlocutores, em detrimento do vocábulo “história”, diretamente relacionado ao factual e à disciplina “História”, embora tenha consciência de que este dualismo caiu em desuso e que, por vezes, “estória” tenha o significado de algo meramente ficcional, inverídico.

interessante isso, né? Só se conheciam por cartas e fotografia: “Ah, uma moça muito trabalhadora”. “Ah, ele também muito inteligente, né?”. Arranjado em partes, porque ela queria sair, 23 anos, idade já para casar, meio passando, a idade, na época. E o vizinho da minha mãe era colega de aula do meu pai. Quando ele soube pela minha avó paterna que meu pai estava procurando uma moça, ou ele ia casar com uma loira de olhos azuis, a minha vó ficou então horrorizada, olha só... Xenofobia já começa por aí, né? Porque não conhece outras pessoas de outras raças e então o pessoal fica bem assustado. “Ai, vou arrumar uma moça, espere um pouco!”. E conheceu minha mãe! E gostou da minha mãe... Ela gostou da minha mãe, então meus pais se casaram no papel. E daí a vó veio junto com a minha mãe. Imagina: a sogra trouxe a nora para dar pro filho, né? (Entrevista concedida pela *sensei* Iaioi Tao, no dia 15 de outubro de 2022).

A partir desses breves relatos, gostaria de enfatizar que a noção de “experiência”, tanto a minha, enquanto pesquisador, quanto a dos/as pesquisados/as, constitui, aqui, ponto basilar. Para Ingold (2012), a etnografia, assim como a antropologia, é transformacional, isto é, o etnógrafo seria influenciado pela sua “experiência” e isso refletiria no seu futuro trabalho, complexo e exigente. Esses movimentos e entrelaçamentos entre os sujeitos implicados na pesquisa ressaltam, novamente, as potencialidades da montagem, capaz de, mais do que unificar, dispor a etnografia (enquanto experiência) e a tecitura antropográfica (como experimentação) em uma malha, elencando uma ligação formal-estrutural entre ambas. Dessa forma, ao considerar os elos possíveis entre os conceitos de “experiência” e “experimentação” (que requerem do pesquisador uma capacidade inventiva), a montagem tem gerado experimentos verbo-visuais a partir das vivências de campo.

Portanto, pensar a partir desta definição expandida de montagem permite tomar o próprio campo como uma “montagem experiencial”: o etnógrafo observa, anota, ouve, fotografa, filma, desenha, conversa, gesticula, pensa, reflete, performatiza, imagina, assim como os/as seus/suas interlocutores/as o fazem. Colocam em jogo e compartilham, dessa forma, uma profusão de relações e sentidos/sensações, no que anteriormente denominei de “etnografia multissensorial” (Nakaóka Elias, 2018), que é remontada no momento da composição da “antropografia”.

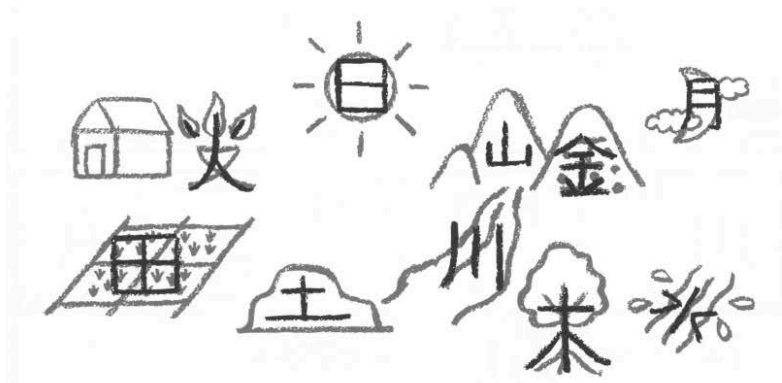
No que tange ao conceito de (foto)etnobiografia, realizei um primeiro *corte* da entrevista com a Yoshiko *sensei*, que teceu suas narrativas de vida tendo como ponto de partida seu acervo pessoal de fotos vernaculares (que posteriormente digitalizei). Tal entrevista pode ser acessada pelo link https://www.youtube.com/watch?v=JMDU9_Mm0Dw. Esta elaboração se deu a partir das intersecções entre dois tipos distintos de arquivos visuais/fotográficos, visto que eu também produzi muitas fotografias da minha interlocutora (tanto na cerimônia do chá,

quanto durante a entrevista), buscando relacionar esses dois conjuntos visuais a partir da montagem e obliterando um possível dualismo entre imagens produzidas pelo pesquisador e àquelas pertencentes aos/às pesquisados/as. Esses e outros experimentos fazem ressoar reflexões pertinentes ao trabalho *com* e *por* imagens, tais como: Quais os lugares que a fotografia (e as imagens, em geral) possui na Antropologia? O que fazer com as imagens? Como as imagens nos transmitem afetividade e nos fazem narrar? Como narrar a partir das imagens? “Como pensam as imagens e como elas nos fazem pensar?”.

EXPERIMENTO 2 – *KANJI, HAIKU E KABUKI*

Para Eisenstein (2002a, 2002b) a montagem é a metodologia para a construção não apenas do Cinema, ofício no qual obteve destaque, mas também a de todas as outras formas artísticas e de pensamento. Não obstante, para Eisenstein (2002a, 2002b “tudo é montagem”, e isso inclui a pintura, o desenho, a fotografia, o teatro *kabuki*, a escrita ideogramática (como o *kanji* japonês ou os hieróglifos egípcios), a poesia *haikai* e, até mesmo, a memória e a imaginação. De fato, o cineasta soviético formulou sua concepção “dialética” de montagem (ou montagem intelectual) partindo dos ideogramas, do poema e do teatro japonês.

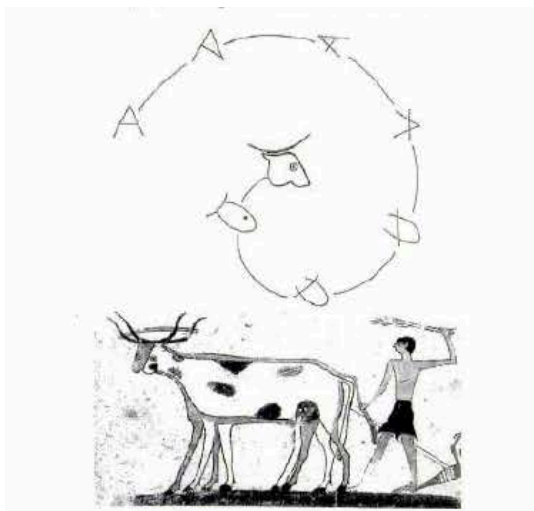
Isso porque as escritas ideogramáticas (também a hieroglífica) possuem diferenças importantes em relação à escrita fonética, visto que os ideogramas são pictóricos e cada um representa uma palavra/ideia (são icônicos). Assim, na escrita japonesa, formulações que não podem ser representadas por “um” desenho (ideograma) passam por uma espécie de montagem: a combinação de *kanjis* é fruto, portanto, de uma “montagem dialética”. Na imagem a seguir, temos, por exemplo, as re(a)presentações visuais de ideogramas básicos como fogo (火), sol (日), montanha (山), lua (月), campos de arroz (田), rio (川), árvore (木) e água (水), nas quais as relações com as coisas/objetos representadas são elementares:



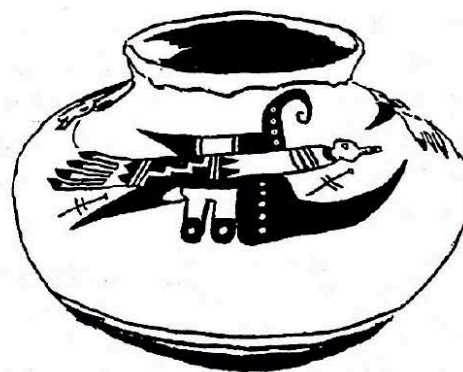
Contudo, é importante destacar que a escrita japonesa não se constitui inteiramente como ideogramática (ou como justaposição de imagens), sendo que tal designação serve melhor à escrita chinesa antiga, que cedeu seus caracteres ao *kanji*. Enquanto o chinês antigo não é uma língua flexional e cada signo escrito representa “uma coisa entre coisas”, uma unidade de sentido relativamente autônoma (e não uma junção de vários morfemas que, se considerados isoladamente, são desprovidos de sentido), a escrita japonesa, num dado momento (749 d. C-1185 d.C), necessitou da criação de sistemas silábicos (*hiragana* e *katakana*) auxiliares, surgidos como simplificação dos *kanjis*. Enquanto o *hiragana* é utilizado para possibilitar a transcrição de desinências próprias da língua japonesa e representar termos nativos, o *katakana* é utilizado para representar, por exemplo, onomatopeias e estrangeirismos. A inovação linguística da escrita japonesa (em relação ao chinês antigo) é, certamente, um elemento importante para compreensão dos *haiku* (como jogo da métrica dos versos, portanto, da sonoridade silábica, ou dos “ons”) e contribui com o próprio conceito de “montagem” aqui explorado, uma vez que agrega mais um sentido (o sonoro) às imagens poéticas dos ideogramas.

Ingold (2015), em “Sete variações sobre a letra A”, nos mostra que os caracteres do alfabeto grego-romano também possuíam, em sua gênese, uma ligação visual/gestual com aquilo que nos era apresentado. Indo além desta reflexão, Carlo Severi nos revela o instigante conceito de “imagens quiméricas”, que tem seu alicerce empírico nos rituais xamânicos por ele pesquisados. Ao partir da análise do grafismo ameríndio, o autor mostra que tais quimeras se apresentam como “imagens complexas”, levando em conta a abordagem iconológica proposta pelo historiador da arte alemão, Aby Warburg. Os ideogramas japoneses seguem a mesma proposição, comportando-se como imagens

dialéticas e complexas, que unidas formulam conceitos, nos apresentam ideias, constituindo não somente uma simples adição de termos, mas conformando algo exponencial:

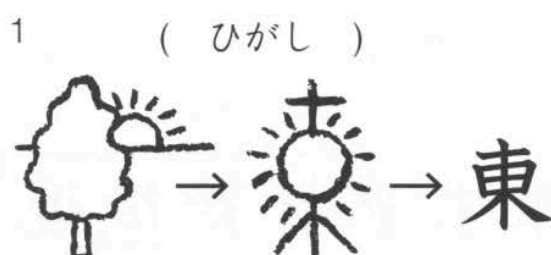


Evolução(?) da letra A, que em sua gênese re(a)-presentava a cabeça de um boi (Ingold, 2015).



Pássaro-serpente hopi, em cerâmica Policromada (Severi, 2007).

Na imagem a seguir, por exemplo, o termo *higashi* (que significa “leste”, ou “onde o sol nasce”), é a montagem da estilização dos ideogramas sol (日) e árvore (木), simbolizando os primeiros raios de sol que aparecem atrás de uma árvore.



Nihongo Challenge N4-N5 (2010)



Nihongo Challenge N4-N5 (2010)

Já na imagem acima, é claramente perceptível que o ideograma 魚, que significa peixe (*sakana*), é a estilização do ser/coisa representado. A partir desse ideograma e complexificando um pouco mais a análise, temos a composição 漁師, que significa pescador (*ryoushi*). Nessa montagem (dialética), temos o radical estilizado 水 (*sanzui*, água) e o ideograma 魚 (*sakana*, peixe) unidos, articulados com 師 (que significa *kyoushi*, professor/mestre). Sozinhos, portanto, são ideogramas que representam objetos. Quando combinados são “multiplicados”, tendo como “produto” algo que representa um conceito, “mestre da pesca”.

Para Eisenstein, a montagem deve ser tomada sob este ponto de vista, sendo o “conflito” a sua essência. A própria impressão de movimento do cinema viria dessa relação dialética entre imagens estáticas. Para ele, se o conflito entre os planos é fraco, ele não será capaz de formar um “conceito significativo”. Quando este for significativo, ele “movimentará a montagem”.

Outro exemplo é o *haiku* (*haikai*), cuja forma é análoga à estrutura do ideograma, com frases curtas que exprimem conceitos abstratos e poéticos (como se fossem planos cinematográficos), a partir de “metáforas visuais”. Segundo o autor, os/as cineastas devem exprimir ideias e contar uma história (criar uma narrativa) por meio de combinações de imagens, não de explicações semânticas. Em “A greve” (1925, 31’46”-32’20”), a montagem, analogamente aos ideogramas, combina duas imagens e cria uma “metáfora visual”, que expressa o conceito de “greve” (31’46”-32’20”).





A greve (Eisenstein, 1925).

O *haiku* é uma forma curta de poesia japonesa, conhecida no Brasil como *haikai*, cuja essência é a ideia do “corte” (*kiru*). O tradicional consiste de 17 “*on*”, dispostos em três frases de 5, 7 e 5 *on*, respectivamente. Embora o *on* seja traduzido como “sílaba”, ele funciona a partir de uma lógica distinta do alfabeto greco-romano, sendo que cada *on* pode corresponder a um caractere ou a dígrafos:

古池や蛙飛び込む水の音
("velha lagoa", de Matsuo Bashō)

ふるいけや
かわずとびこむ
みずのおと

fu-ru-i-ke ya (5)
ka-wa-zu to-bi-ko-mu (7)
mi-zu no o-to (5)

Velha lagoa
Um sapo salta nela
O som da água

初しぐれ猿も小蓑をほしげ也
はつしぐれさるもこみのをほしげなり

ha-tsu-shi-gu-re (5)
saru mo komino wo (7)
ho-shi-ge-na-ri (5)

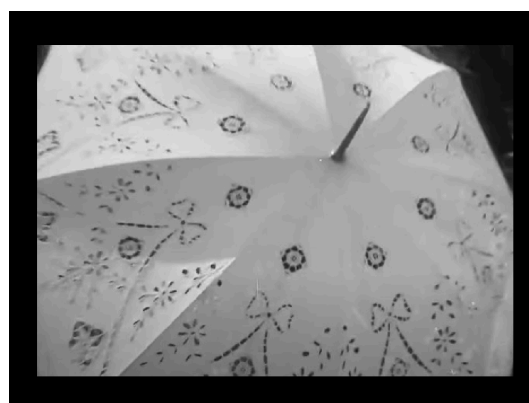
O primeiro banho gelado
Mesmo os macacos parecem querer
Um pequeno casaco de palha

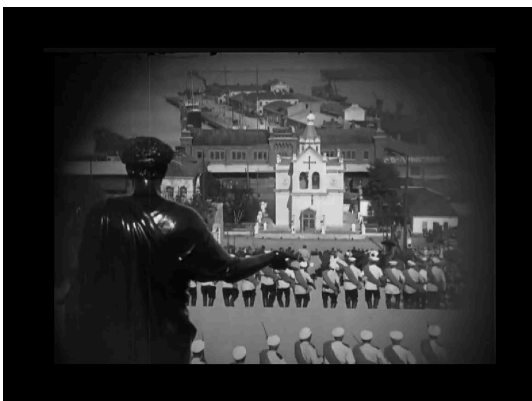
Em relação ao teatro japonês (*noh* e *kabuki*), atores e atrizes usam máscaras que não respeitam as proporções do rosto, para enfatizar determinada carga emotiva. Essa combinação, análoga às metáforas visuais dos ideogramas, consiste no mesmo elemento utilizado no cinema de Eisenstein, a partir, por exemplo, das câmeras lenta/rápida, dos

planos detalhes e/ou gerais, dos ângulos (plongée/contre-plongée), etc. Isto é notório na cena da escadaria de Odessa, em “O encouraçado Potemkin” (1925, 47’42”-54’31”):



Imagem de acesso livre na Internet







O encouraçado Potemkin (Eisenstein, 1925).

Na sequência acima, os elementos tempo e espaço são “manipulados” para determinados fins expressivos e associativos. Neste caso, as forças de repressão czaristas marcham sobre a escadaria e atiram no povo, que busca escapar pelos degraus que parecem infinitos. A montagem alterna planos abertos/gerais com enquadramentos fechados, que mostram ações isoladas e/ou detalhes, como pessoas se escondendo, sendo baleadas, guardas atirando. Os planos gerais às vezes se repetem, e essa alternância não respeita uma representação linear ou “natural” do tempo, mas constrói sentidos por meio da associação de planos. O ambiente/espaço da escadaria e o tempo para descê-la são tensionados pela montagem, assim como o teatro *kabuki* altera as proporções com suas máscaras, pantomimas e maquiagens.

Além de Eisenstein e o seu conceito de “montagem dialética”, tomo como referência fundamental os importantes estudos de Aby Warburg (2000) e as reflexões de alguns dos seus mais importantes exegetas (Didi-Huberman, 2009, 2010; Samain, 2012; Michaud, 2013). No caso de Warburg, o seu atlas de fotografias me serve de inspiração desde o início do doutorado (Nakaóka Elias, 2018, 2019), especialmente para refletir sobre as relações possíveis entre imagens heterogêneas, de tempos, lugares, estéticas, autorias e origens distintas. É o que veremos nas duas pranchas verbo-visuais a seguir, onde eu, seguindo os passos de Warburg, monto sobre o mesmo fundo, ou “mídia/corpo” (Belting, 2005, 2014), fotos vernaculares analógicas, em p/b e sépia, que fazem parte do acervo pessoal da Yoshiko *sensei*, dos idos da fundação do Instituto Tiko Fukai, em Ipatinga (MG); com fotografias em cores por mim realizadas, recentemente, na colônia japonesa de Ivoti (RS). Tal elaboração se dá a partir das intersecções desses dois tipos distintos de arquivos visuais, relacionando-os a partir da montagem e obliterando, novamente, um possível dualismo entre imagens produzidas pelo pesquisador e aquelas pertencentes aos/às pesquisados/as.



Na primeira prancha verbo-visual, temos imagens do Memorial da colônia japonesa de Ivoti por mim produzidas, mostrando objetos pessoais, ilustrações, peças simbólicas e rituais e a imagem do jardim. Já as fotos centrais, em preto e branco e sépia, são do acervo de Yoshiko *sensei* e representam a chegada dos/as primeiros/as imigrantes e o início da formação da comunidade japonesa de Ipatinga.

A segunda prancha mostra o curso de *ikebana* ministrado pela mestra Tada Reishu, em Porto Alegre, com fotografias por mim produzidas, associadas com imagens em sépia do acervo de Yoshiko *sensei*. Aqui, além das fotografias provenientes de origens, tempos e autorias distintas (produzidas pelo autor e outras de acervo), temos uma contraposição de planos e ângulos, mesclando closes e tomadas mais abertas, com ênfase nos gestos e movimentos, com fotografias tiradas em *plongée* (mergulho, de cima para baixo), *contra-plongée* (de baixo para cima) e ângulo normal, criando um “choque” entre as imagens.

Já na prancha abaixo, que apresenta a cerimônia do chá (*chadō*), temos fotografias feitas na cidade de Ipatinga, onde Yoshiko *sensei* realizou a prática, e imagens produzidas em Ivoti, onde um outro mestre realizou a mesma cerimônia. Todas as fotos foram por mim coletadas e também apresentam uma variedade de planos e ângulos, enfatizando as posturas, os gestos e os objetos presentes no *chadō*.

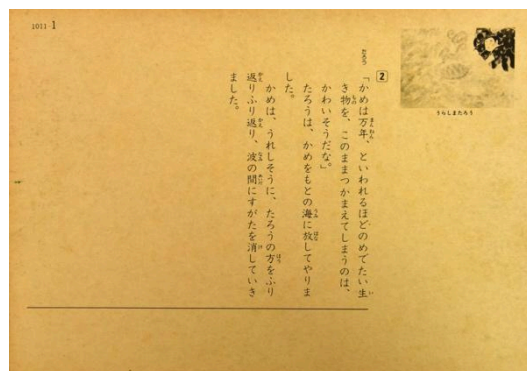


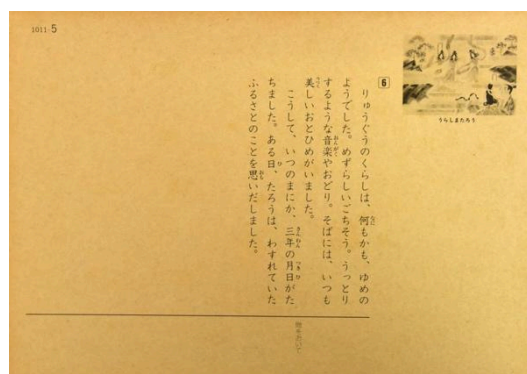
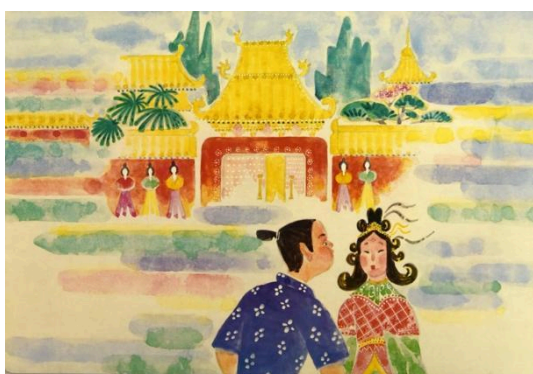
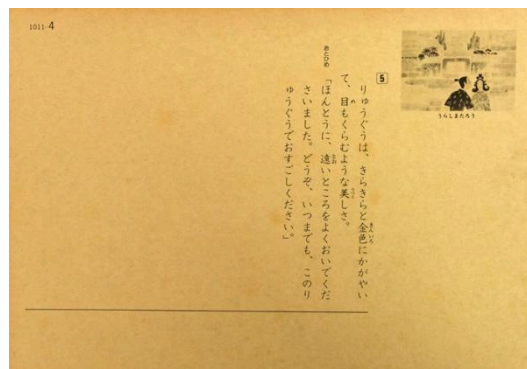
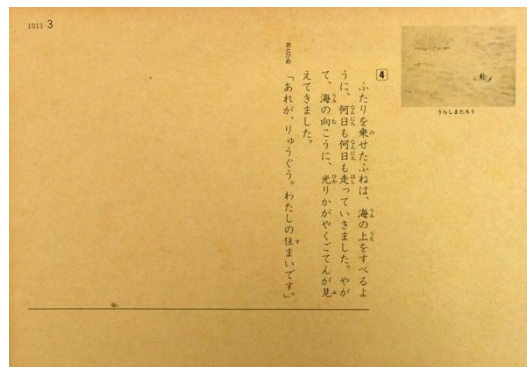
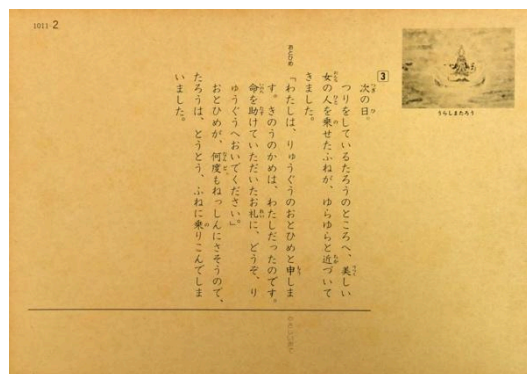
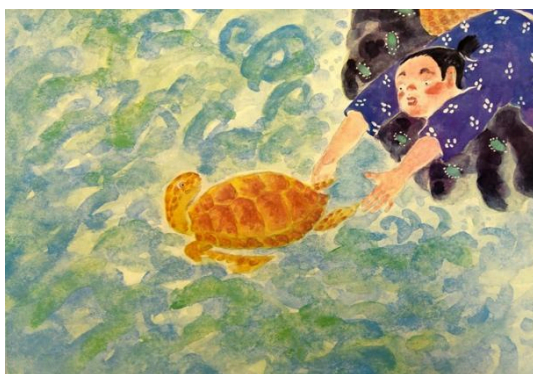
EXPERIMENTO 3 – KAMISHIBAI (TEATRO DE PAPEL):

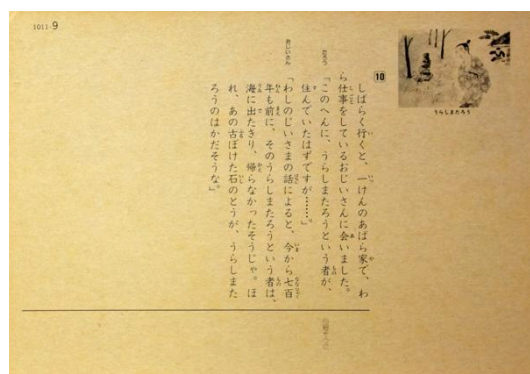
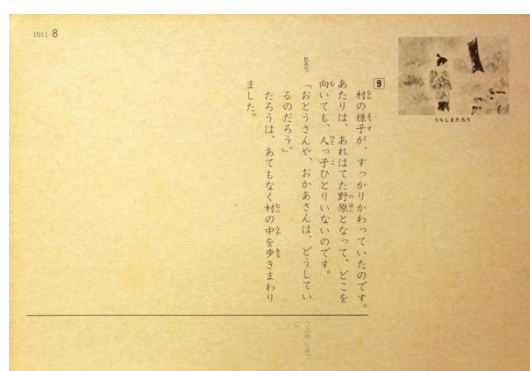
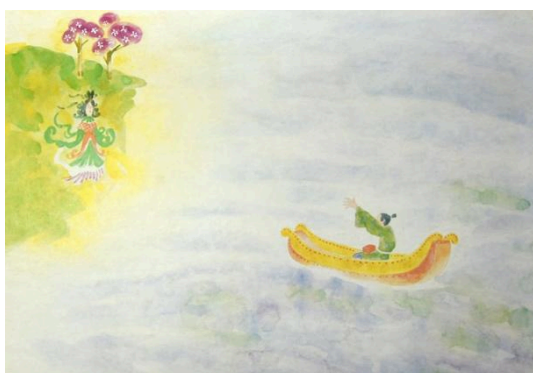
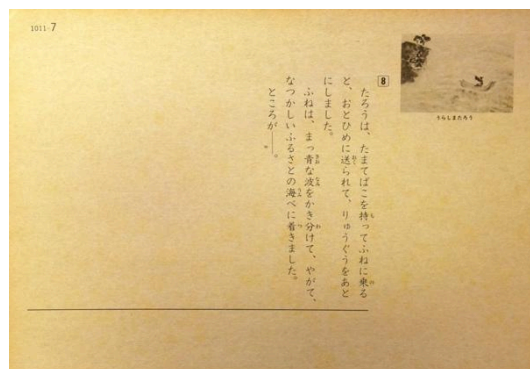
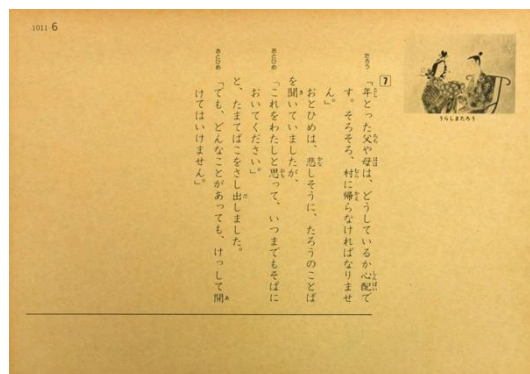
O *kamishibai* (紙芝居, literalmente, “teatro de papel”) é uma forma de contação de histórias que data do século XII, época na qual monges budistas usavam o *emakimono* (rolo de pintura) para transmitir histórias com lições de moral para pessoas predominantemente não-alfabetizadas. Essa prática, embora não muito conhecida no Brasil, inclusive é a base para o *mangá* (famoso estilo de quadrinhos japoneses) e os *animês* (desenhos animados a partir dos *mangás*), que fazem parte do *J-pop*, elementos da cultura popular japonesa muito difundidos no ocidente. O *kamishibai* se caracteriza, ainda, pela associação entre as imagens/desenhos/pinturas, que ficam de um lado do suporte de papel (*kami*), com ideogramas japoneses (*hiragana* e *kanji*) que ficam na parte de trás, para que o/a contador/a os possa ler.

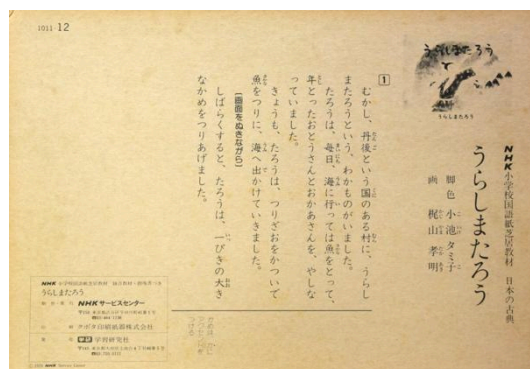
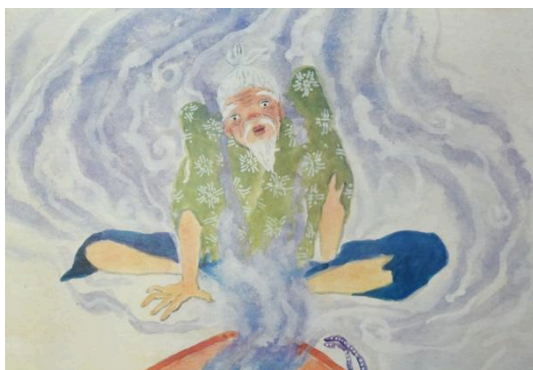
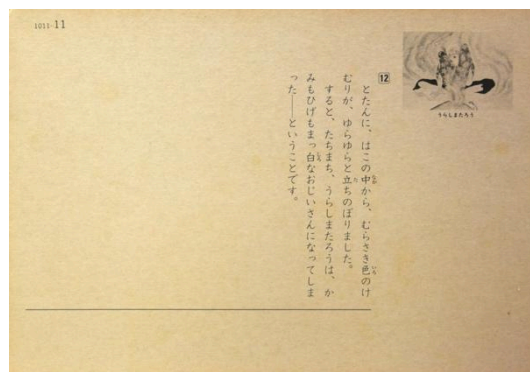
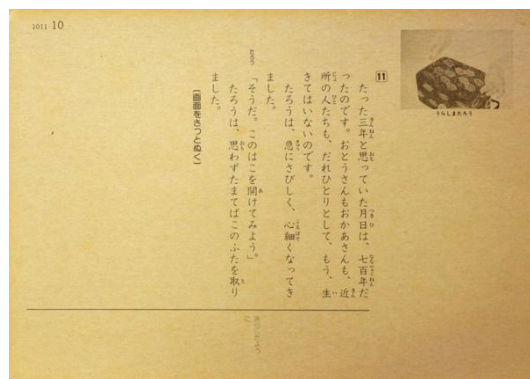
A partir do meu campo em Ivoti, tenho acessado essas histórias, visto que a *Iaioi sensei* mostra-se uma exímia mestra no *kamishibai*, narrando cada conto de forma única, em cada uma das feiras coloniais mensais. Característico desse momento, *Iaioi* acrescenta novos elementos a cada contação, considerando as reações do público presente. Além disso, narra as histórias em japonês e traduz, simultaneamente, para o português, preservando a língua, mas também tornando acessível para aqueles/as que não dominam um dos dois idiomas. Aqui, demonstro uma dessas narrativas, um primeiro experimento a partir do conceito de fotofilme, que consiste na animação e montagem de fotografias/imagens estáticas:

<https://www.youtube.com/watch?v=kmhhuaA-y6I>.









Pranchas verbo-visuais do *kamishibai*

Para a construção dessa experimentação verbo-visual, inicialmente filmei a contação de história da Iaioi *sensei* e, posteriormente, fotografei cada uma das pranchas verbo-visuais do *kamishibai*. Depois, com o auxílio de um software de edição, montei o experimento a partir da animação dessas imagens e textos estáticos, tentando seguir o ritmo e os direcionamentos das falas de Iaioi, com mergulhos e afastamentos, e incorporando os sons ambientes para a composição de uma paisagem sonora.

BREVES CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Este artigo, pensado e elaborado em tom ensaístico, consiste em uma primeira e, certamente, apressada tentativa de me debruçar sobre as múltiplas e ricas experiências e acervos verbo-visuais que teci junto aos/às interlocutores/as da pesquisa, a partir do contato com comunidades japonesas das quais, certamente, também faço parte não apenas como pesquisador e *outsider*. A intenção, aqui, foi a de mostrar e narrar, por meios de texto, fotografias, vídeos e sons, como se deram alguns dos muitos e instigantes encontros etnográficos.

Para tanto, tentei construir essa apresentação tendo como fundamento o potente conceito de “montagem”, a partir de três exercícios (fotoetnobiografias, *kanji/haiku/kabuki* e *kamishibai*), uma abordagem epistemológica e metodológica que busca apresentar minhas experiências de campo a partir de experimentações que levam em conta elementos fundamentais da cultura japonesa, como a escrita ideogramática, a poesia, o teatro e a contação de histórias. Ao articular textos, ideogramas, imagens e sons, almejei colocar essas diversas formas de expressão, outrora referidas como “linguagens”, em pé de igualdade, na busca por esboçar, ainda de forma incipiente, o que tenho denominado de “Antropologia da Montagem”.

REFERÊNCIAS

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

BATESON, Gregory; MEAD, Margaret. *Balinese character. A photographic analysis*. Nova Iorque: The New York Academy of Sciences, 1942.

BELTING, H. Por uma antropologia da imagem. *Concinnitas*, vol. 1, n. 8, 2005, p. 64-78.

BELTING, H. Por uma antropologia da imagem. *Concinnitas*, vol. 1, n. 8, 2005, p. 64-78.

_____. *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Experiência e pobreza*. In. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-119.

_____. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas segun Aby Warburg*. Madrid: Editorial Abada, 2009.

_____. Atlas: Como llevar el mundo a cuestas?. *Sopro*, n. 41, 2010.

DOI, Elza Taeko; FRANCHETTI, Paulo. *Haikai. Antologia e história (4ª edição)*. Campinas: Editora Unicamp, 2014. (Original publicado em 1990).

EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002a.

_____. *A forma do filme*. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editora, 2002b.

ELIAS, Alexsânder Nakaóka. Devolver a imagem: a fotografia como ato etnográfico. *Revista Mundaú*, n. 3, 2017, p. 106-121.

_____. *Dupla imagem, duplo ritual: a Fotografia e o Sutra Lótus Primordial*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – PPGAS-IFCH, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

_____. Por uma etnografia multissensorial. *Revista Tessituras*, vol. 7, n. 2, 2019, p. 266-293.

_____. Mapa visual: a (des)montagem como experimentação antropológica. *Revista Iluminuras*, vol. 21, n. 53, 2020, p. 39-66.

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

HEAD, Scott. “Mestre Russo de Caxias”: um jogo improvisado entre etnografia e biografia. In. GONÇALVES, Marco Antonio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia (orgs.). *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012, p. 83-105.

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

INGOLD, Tim. *Lines: a brief history*. Londres: Routledge, 2007.

_____. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, n. 37, 2012, p. 25-44.

_____. *Estar vivo: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

Karasawa, Kasuko; Kigami, Tomoko; Mikiko Shibuya. *Nihongo Challenge N4-N5 Kanji*. Tóquio: Ask Publishing, 2010.

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

KOFES, Suely. *Uma trajetória, em narrativas*. Campinas: Mercado das Letras, 2001.

MARCUS, George. Ethnography in/of world system: the emergence of multi-sited ethnography. *Annual Review of Anthropology*, n. 24, 1995, p. 95-117.

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

SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. 2ª. Ed. São Paulo: Editora Hucitec/ Editora Senac, 2005.

SEVERI, Carlo. *Le principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*, Paris: Éditions Rue d’Ulm – Musée du Quai Branly, 2007.

WARBURG, Aby. *Der Bilderatlas Mnemosyne* (sob a direção de Martin Warnke e de Claudia Brink). Berlim: Akademie Verlag, 2000.

Filmografia:

Eisenstein, Sergei. A greve. 1925. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=VD40vLjRaNA&t=2021s>.

Eisenstein, Sergei. O Encouraçado Potemkin. 1925. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=TrEmh2UGzwI&t=3010s>.

Há uma menina, “morando” no meu coração¹: memórias, fotografias e campo

There is a girls, “living” in my heart and in the field: memories, photographs and field

Rafaela Rodrigues de Paula²

Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

depaularafealar@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1978-2199/>

Recebido em: 30 de junho de 2024

Aceito em: 30 de julho de 2024

¹ Versos adaptados da música original *Bola de meia, Bola de Gude* (1988) de Milton Nascimento.

² Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Antropologia na Universidade Federal de Minas Gerais. PPGAn-UFMG, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

Resumo

O trabalho discute o uso de fotografias pessoais como ferramentas para acionar memórias em campo, e ambas memórias e fotografias como recursos etnográficos de pesquisa. Realizando pesquisa com trabalhadoras domésticas, entre essas minha mãe, eu, autora, fui perpassada por memórias como “filha da empregada”, as quais me encaminharam ao meu acervo pessoal de fotografias, especialmente da infância. Assim, a partir da discussão sobre espaços geográficos como acionadores de memórias e da abordagem das *fotobiografias* (Bruno, 2009) apresenta-se as minhas fotos de infância na casa da patroa de minha mãe, bem como as memórias suscitadas por essas na realização da pesquisa. Discutindo assim como fotografias e memórias se complementavam, produzindo narrativas sobre o cotidiano do trabalho doméstico e da filha, criança negra, que acompanhava a mãe no trabalho. Tensionando assim, as relações raciais e interseccionais presentes nas fotografias e memórias, e como essas possibilitaram a coexistência de processos de afetações, experiência e posicionalidade na pesquisa etnográfica.

Palavras Chave: Campo. Fotografias. Infância. Memórias.

Abstract

The article discusses the use of personal photographs as tools to trigger memories in the field, and both memories and photographs as ethnographic research resources. Carrying out research with domestic workers, including my mother, myself, the author, I was struck by memories as “the maid's daughter”, which led me to my personal collection of photographs, especially from childhood. Thus, based on the discussion on geographic spaces as triggers of memories and the approach of *fotobiografias* (Bruno, 2009), my childhood photos at my mother's employer's house are presented, as well as the memories raised by these when carrying out the research. . Discussing how photographs and memories complemented each other, producing narratives about daily domestic work and the daughter, a black child, who accompanied her mother at work. Thus, tensioning the racial and intersectional relations present in photographs and memories, and how these enabled the coexistence of processes of affectation, experience and positionality in ethnographic research.

Keywords: Field. Photographs. Infancy. Memoirs.

Introdução



Figura 01:- Varanda. Fonte: Arquivo de fotografias pessoais da autora, 2003.

Essa sou eu, Rafaela Rodrigues de Paula, posando para uma foto, com os meus quatro anos de idade, uma menina negra, chamada por todas/os de Rafa, com o sorriso tímido, mãos na cintura, os pés juntos e com meus cabelos cacheados presos por uma trança única feita por minha mãe, Luzia. Estou na varanda do quarto da antiga empregadora dela, dona Helena, no bairro Dona Sinhaninha na cidade de Oliveira-Minas Gerais. A foto original é uma *polaroid* e eu estava sendo fotografada por um dos filhos dessa patroa, recordo que ele morava nos Estados Unidos e sempre chegava para as festas de fins de anos com máquinas fotográficas, em especial essa que me fascinava, por pensar no mistério da foto sendo revelada na hora.

Não me recordo qual era a situação em que essa foto foi tirada, mas faço conjecturas dos motivos da escolha do espaço da varanda. Esse era um dos meus espaços preferidos da casa, tinha uma grade desenhada, uma mesa de ferro pintada de branco no centro, algumas cadeiras em volta e vasos de flores nos cantos, era uma extensão do quarto dessa patroa de minha mãe. Todos os dias cedo, minha mãe arrumava a enorme cama que essa senhora tinha, e eu ia junto para ficar sentada nessa varanda com minhas fantasias, imagino assim então, que a ideia do espaço da foto pode ter sido minha. Essa fotografia suscitou em mim, essas e outras memórias de infância, que antes foram vivências dessa menina negra que fui, que acompanhando a mãe no

trabalho dela, convivia com os donos da casa, empregadores de minha mãe, ocupando a posição de uma criança “quase da família”.

Depois de dezoito anos (ou quase isso) algumas dessas memórias também se fizeram presentes durante a realização do campo e escrita da minha dissertação, a qual foi defendida em janeiro de 2024, intitulada *DA VIDA-MEMÓRIAS DE MINHA MÃE: contranarrativas autodefinidas de trabalhadoras domésticas racializadas do Dona Sinhaninha, Oliveira-MG* (2024). Tal pesquisa teve como foco investigar as narrativas e trajetórias de três trabalhadoras domésticas, entre elas minha mãe Luzia, uma mulher negra, de 58 anos, baixa, de cabelos curtos crespos alisados, que é trabalhadora doméstica desde os 12 anos de idade. Nascida na cidade de Carmo da Mata-MG, aos doze mudou-se para Oliveira-MG com o sonho de continuar os estudos, o qual não realizado, ela começou a realizar trabalhos domésticos de babá e ajudante de cozinha. Desde a sua chegada em Oliveira na casa de sua madrinha, somando-se assim quarenta e cinco anos de trabalho doméstico, com vinte e cinco remunerados, nesses anos trabalhou em apenas duas casas, ambas situadas no bairro Dona Sinhaninha na cidade de Oliveira, Minas Gerais.

A primeira casa é dessa madrinha, Dona Lilita, minha mãe ficou lá 12 aos 33 anos, e depois retornou a trabalhar a essa casa aos 43 anos. Nesse intervalo trabalhou durante nove anos na casa de dona Helena (casa da foto acima), e nesta última é que tenho mais lembranças de conviver e acompanhar minha mãe. Nada coincidente, tal intervalo compreende a época da descoberta de gravidez de minha mãe, a qual ela atribui sua demissão da casa da madrinha dela, eu nasci em outubro de 1999, e logo em fevereiro de 2000 minha mãe começou a trabalhar na casa de dona Helena, ficando lá até 2009, e nesse tempo eu a acompanhava quase todos os dias.

As memórias desses anos sendo a criança que acompanha a mãe no trabalho, ocuparam um grande espaço nos meus dias de campo na cidade de Oliveira-MG, realizando uma etnografia em casa (Damásio, 2020) na minha cidade natal e principalmente trabalhando com tal temática do trabalho doméstico. Nesse processo, entendi como as minhas fotografias pessoais funcionaram como ferramentas para acionar as memórias em campo, bem como para complementá-las. E como memórias e fotografias poderiam ser utilizadas como recursos etnográficos da minha pesquisa. Dessa maneira proponho neste texto que é uma extensão das reflexões realizadas na minha dissertação (2024), a apresentação das minhas fotografias da infância, os relatos etnográficos e memorísticos, e articulo as potencialidades dos usos das minhas

fotografias pessoais, as quais acompanhadas de memórias possibilitaram a realização da minha pesquisa, com minha própria mãe, envolvendo assim afetos, experiência e posicionalidade de pesquisa.

Ser filha da empregada

Focada então, em pesquisar as trabalhadoras domésticas do bairro Dona Sinhaninha, no segundo semestre de 2022, me focando apenas em explorar possíveis nomes de trabalhadoras, já no início do ano de 2023, março, resolvi que precisava, como parte do campo, andar pelo bairro³. Ao andar pelas ruas do bairro, na manhã de uma sexta-feira, aproveitava o sol do início do dia que esquentava meus braços como um abraço acalentando uma oliveirense de camiseta curta, que esqueceu o ventinho frio que carregavam as manhãs da cidade.

Estava eu, anos depois, na rua da casa da figura 1 acima, Rua José Pinto de Carvalho, tudo estava muito parecido ao que sempre me recordava, as cores e disposições das casas. Por ser localizada bem escondidinha e ser apenas residencial, após a demissão de minha mãe frequentei pouquíssimas vezes tal rua, mesmo assim tive um *insight* em perceber que é um local sempre presente em meus sonhos e pesadelos. O que tornou impossível não vir à lembrança o passado da minha criança, a menina que antes de completar um ano de idade já acompanhava a mãe ao trabalho doméstico. E desabei em choro.

A atriz negra estadunidense, Viola Davis, na autobiografia *Em busca de mim* (2023), relata uma conversa com o ator Will Smith, no qual o ator a interrogou “- Viola, quem é você?” (Davis, 2023, p.16) e ela, sem muito entender, diz: “- Como, assim? Essa sou eu” (Davis, 2023, p.16), mas Smith refez novamente a pergunta, o colocando como exemplo, diz ele: “- Olha eu sempre vou ser o garoto de 15 anos que levou um pé na bunda da namorada. Sempre serei esse garoto. Então, quem é você?” (Davis, 2023, p.16). E Viola Davis, responde: “-Sou a garotinha que corria para casa todo dia no terceiro ano porque uns garotos me odiavam por eu... não ser bonita. Por eu ser... negra” (Davis, 2023, p.16). Em seguida Davis (Davis, 2023, p.17) complementa como essa memória se enraizou nela e espalhou por toda sua existência, afirmando: “Memórias são imortais, imperecíveis e precisas. Têm o poder de dar alegria e perspectiva em tempos difíceis. Ou podem sufocar” (Davis, 2023, p. 16).

³ A ideia de andar pelo bairro tinha como intenção realizar, a princípio, um relato sobre a dinâmica dele, e identificar outras trabalhadoras domésticas negras do bairro, que pudessem ser possíveis interlocutoras.

Se como Viola, eu fosse interrogada naquele momento de pesquisa “Quem é você Rafaela?”, a resposta sem dúvidas seria “sou a Rafa, a filha da empregada”. Nesse dia, que retornei a tal rua do bairro Dona Sinhaninha, cheguei à casa de minha mãe anestesiada com tantas memórias e os seus “pesos”, chorava sem muito entender o porquê, escrevi grande parte desse relato no meu diário de campo aos prantos, era um misto de sensações, sentimentos, de memórias dolorosas e outras não, como as experiências relatadas no diário de campo.

Essa é uma rua que ao andar percebi que está sempre presente em meus pesadelos, não é recorrente sonhar que estou nessa rua, mas é recorrente os pesadelos acontecerem e eu estar lá. Na frente desse portão elétrico, que lembro que achava incrível ele abrir em direção vertical, e não correr nas direções horizontais como a maioria, aquele portão azul e branco está marcado na minha memória. Aiai, traumas coloniais, terapia! [risos] (...) nessa casa era apenas um casal de idosos, mas na mesma rua era a casa da filha deles, que é casada e tem dois filhos, com a filha mais velha eu convivi demais. Lembro que a casa tinha dois andares e no andar de baixo que era a lavanderia, um quarto que tinha uma mesa de passar roupa enorme de madeira, que eu fazia meus deveres da escola, e que brincava de ser professora com alunos invisíveis ou boneca, e acredito realmente na potencialidade dessas brincadeiras para o meus estudos, na casa tinha livros e eu pegava, brincando de fazer ditado, brincando de dar aula, pra mim é muito dolorido escrever isso e não chorar (Diário de campo, março-2023).

Como exposto no relato acima, diferente de muitas vezes o diário de campo ocupar o tal lugar de “um primo” que “só aparece quando é chamado, quase sempre como instrumento de coleta de materiais etnográficos, mas menos como objeto de análise” (Cachado, 2021, p.551), na minha pesquisa o diário funcionou para além de um espaço de registros de pesquisa, mas também como um espaço de desabafo para tantas emoções e memórias suscitadas, e por isso também como um material que precisava ser relatado na íntegra com as emoções, e escritas feitas naquele momento e não transcritas e reescritas para o corpo geral o texto.

E após a escrita do diário, parte relatada acima que funcionou como um desabafo daqueles mistos de sentimentos que estava sentindo, lembrei da minha caixa preta de retratos que ficava em cima do meu guarda-roupa em Oliveira, com os acervos de álbuns da minha família e comecei a “fuçar” em busca de registros da minha presença neste bairro na infância, encontrei alguns registros, um deles, a foto que abre este texto. Encontrar as minhas fotografias de infância, e observar os espaços da casa em que minha mãe trabalhou por nove anos como trabalhadora doméstica e nos quais eu a

acompanhava, funcionou para mim como um complemento às memórias que surgiram no campo.

Como articulou Joon Ho Kim (1995) a fotografia:

“é um fragmento congelado, a princípio imutável, do passado, mas sempre estará subordinado às apropriações e ressignificações que refletem a interpretação que as pessoas têm ou desejam ter das suas próprias vidas em um dado momento” (Ho Kim, 1995, p.230). Rever cada uma das fotos acionava recordações antes nunca pensadas sobre a minha infância, bem como passaram a auxiliar as compreensões das memórias e sentimentos que estavam ali me perpassando após andar naquele momento pelas ruas do bairro Dona Sinhaninha, agora num contexto de pesquisa.

A antropóloga Janet Carsten (2007) ao refletir sobre as conexões existentes entre memória, parentesco e os “pesos” dessas memórias, articula a importância do espaço físico, de locais específicos como espaços nos quais as memórias e as relações estão ancoradas. Ao estar nessa rua exatamente, que foi outrora um lugar muito frequentado por mim, olhar cada pedacinho dessa rua em específico “ressuscitou” muitas memórias de infâncias, e como aponta Carsten (2007), as memórias podem trazer uma sobrecarga excessiva para quem as ativa, as quais, atreladas às fotografias, me faziam retornar ao espaço da casa de dona Helena.

Como articula Andrea Barbosa (2016) as fotografias constroem lugares, “quando fotografamos um espaço vivido, a fotografia pode também agir produzindo um lugar”(Barbosa, 2016, p.191) que torna possível a aliança entre a memória e imaginação. As fotos me faziam voltar o meu olhar para o meu passado e compreender um pouco melhor sobre mim no presente, inclusive as motivações que me faziam estar ali pesquisando. O uso das fotografias, como suporte complementar às minhas memórias, essas, mesmo que com falhas, na escrita me auxiliam a localizar inicialmente na pesquisa. Essas fotografias carregam histórias e memórias que tornaram possíveis a minha trajetória de vida até o momento da realização da pesquisa, e serviram aqui como minhas *fotobiografias* (Bruno, 2009).

Fotobiografia, é uma abordagem estética metodológica proposta pela antropóloga Fabiana Bruno, a partir de sua tese (2009) pesquisando com pessoas idosas, ela realizou um exercício no qual seus interlocutores selecionavam fotografias pessoais e a partir delas traçavam narrativas biográficas de suas próprias trajetórias. Bruno (2012) então compreendeu que as fotos funcionavam como uma “imagem-memória” (Bruno, 2012, p.91), pensando a imagem como um “acontecimento” marcado pelo

cruzamento do visual e verbal. Este “acontecimento” que Bruno (2012) atribui às fotos, é o extrapolar da mera descrição daquela imagem, é adicionar a ela uma instância verbal que rememora tanto a situação presente na imagem (descrições e circunstâncias em que a foto foi tirada), como também suscita memórias outras que não estão expressas naquela imagem, mas que a mesma evoca e que juntos conseguem trazer elementos das trajetórias de vida.

Ainda que não pensando nesta abordagem metodológica Andrea Barbosa (2016), em semelhante reflexão sobre uso de fotografias, articula que:

Ao nos debruçarmos sobre uma fotografia, podemos nos encaminhar para outras direções que não a da sua face visível mais imediata. Podemos mergulhar em outras camadas, outras profundidades, ao encontro de outras imagens nos diria Etienne Samain. Para pensar a imagem, é preciso situá-la no sistema ao qual ela está conectada: o nosso cérebro, o contexto, a própria imagem, seu autor, seu observador ou espectador, num tempo histórico e a-histórico. É preciso abrir-se às ideias e às fabulações que as imagens podem nos suscitar (Barbosa, 2016, p.198).

E a abordagem metodológica das *fotobiografias*, me permitia um pouco desse explorar a mais das fotografias, que contam um pouco da minha trajetória como filha de uma trabalhadora doméstica, mas também da relação pesquisadora antropóloga, com meu tema de pesquisa que é o trabalho doméstico.

Mateus Bonez (2018), também utilizou tal abordagem, pesquisando trabalhadoras domésticas sindicalizadas de Pelotas-RS, ele solicitou a elas que selecionassem fotografias pessoais, e a partir da seleção e organização das *fotobiografias* pensadas como esse “acontecimento” proposto por Bruno (2009), Bonez (2018) articulou como essas estavam carregadas de narrativas autobiográficas das histórias de vida não só dessas mulheres, como do próprio sindicato. E é parte deste exercício⁴, que realizei com minhas fotografias de infância, compartilho nesta seção as minhas imagens-memórias (Bruno, 2012).

Assim, selecionei além da figura 1, na introdução, mais três fotos, que são todas na mesma casa, que foi o lugar em que mais tempo estive com minha mãe e que guardam memórias que considero importantes para mostrar a minha trajetória de relação com trabalhadoras domésticas.

⁴ Nesta pesquisa, empreendi apenas parte do exercício, uma vez que a abordagem metodológica proposta por Fabiana Bruno (2009), se estende posteriormente na confecção de pranchas fotográficas, e no presente manuscrito tal confecção não foi realizada.



Figura 2 - Sala: Fonte: Arquivo de fotografias pessoais da autora, 2001.

Essa sou eu, com dois anos, com a mamadeira na boca, posando perto dos presentes de natal, no dia da ceia/festa na casa de dona Helena, no bairro Dona Sinhaninha. Minha mãe contou que era um costume entre os moradores da casa e parentes deles me levarem para sala, tiravam fotos, ficavam me pajeando enquanto minha mãe realizava seu trabalho na cozinha. Como já mencionado, nasci no final do ano de 1999 (outubro), e minha mãe começou a trabalhar na casa de dona Helena no final da licença maternidade, no início dos anos 2000. Nessa casa ela trabalhou até 2009, nesses nove anos, metade eu a acompanhava apenas aos finais de semana e feriados, quando a creche municipal, Pé de Manacá, que eu frequentava estava fechada, depois houve uma infestação de piolhos em tal creche, minha mãe me retirou e passei a acompanhá-la todos os dias no contraturno do meu horário escolar, estando em um contato maior e diário com esta casa em que ela trabalhava.

A minha rotina com minha mãe era marcada por acordar muito cedo, arrumar a minha mochilinha laranja da Barbie com alguma roupa para troca e um brinquedo, tínhamos que fazer quinze minutos de caminhada até chegar nessa casa, lembro que nesse trajeto até o bairro Dona Sinhaninha era onde encontrávamos com outras

trabalhadoras domésticas (faxineiras, cozinheiras, cuidadoras e babás) muitas eram amigas de minha mãe, que estavam também a caminho dos seus trabalhos, nomes marcantes como Didi (Arminda), Candinha (Cândida), Keyla, Lázara, Luca (Maria Lúcia), Solange e Sônia são alguns dos nomes/apelidos que recorro de encontrar. Minha mãe chegava antes dos donos da casa acordarem para fazer o café da manhã.

Nessa casa morava apenas um casal de idosos, dona Helena e o marido, que insistiam para que eu os chamasse de vovó e vovô, e eu por muito tempo assim o fiz, junto com eles havia o cachorro de estimação Jade.



Figura 3- Varanda 02. Fonte: Arquivo de fotografias pessoais da autora, 2006.

Essa sou eu, um pouco mais velha, com o Jade, o cachorro *poodle* do casal, na mesma varanda da foto que abre a presente seção, Jade era muito bravo e quanto mais velho, mais bravo ficava, odiava que tocassem nas coisas de dona Helena, minha mãe algumas vezes precisava prendê-lo nessa varanda para arrumar as coisas de dona Helena, porque caso contrário, Jade avançava.

Em todas as fotos, estou dentro da casa de dona Helena. Como minha mãe trabalhou nesta casa por nove anos, ao longo das fotos percebe-se as diferenças, não apenas do meu amadurecimento, fotos onde estou com dois anos (Figuras 2), e outras que estou com 7 (Figuras 1, 3 e 4), como também mudanças da própria casa. Na Figura 2, percebe-se pela foto o chão da casa de tábua corrida, embora esta não seja a memória mais viva que tenho da casa, lembro do piso muito branco, exceto o da cozinha que era um piso marrom. A casa tinha dois andares, na parte de cima eram os quartos com suítes, salas, cozinha e garagem. A sala logo na entrada era muito grande, com dois

sofás azuis escuro, que eu achava desconfortáveis, preferia a poltrona da sala de jantar, que tinha uma mesa grande no centro de madeira, um órgão ao fundo (que estou sentada de frente na Figura 05), ao lado uma fonte de água, estilo cascata, de pedra, um armário de madeira, ao lado uma mesa com telefone fixo da casa e essa poltrona que eu achava confortável.

Ainda na parte de cima, existiam os três quartos, a suíte principal do casal, esta que tinha a varanda, na qual estou presente nas Figuras 01 e 03, o quarto ao lado deles que era nomeado “quarto de visitas”, onde os filhos do casal que morassem em outras cidades ficavam quando iam visitá-los, um banheiro social, e mais um quarto que tinha uma cama de solteiro e era mais um quarto de estudo e oração de dona Helena que era uma liderança espírita da cidade. Por último, tinha a cozinha, que era grande, com uma mesa de ferro, fogão, armários e que tinha acesso para escada que direcionava a parte de baixo da casa, que era a “famosa” área de serviço com a lavanderia, horta, um banheiro (que eu, minha mãe e a faxineira frequentávamos) e um quarto de passar roupa.

Eu chegava e já ia para esse quarto, que tinha a mesa de passar roupa, uma estante com muitos livros velhos e uma mesa enorme, nesse espaço eu fazia as atividades da escola como relatei acima. Dona Helena, era uma idosa carinhosa comigo, ao mesmo tempo que sempre me passava a imagem de brava, em casa ela lia muito, tocava piano, ia pro jardim, rezava e eu gostava de ficar a observando nessas atividades.



Figura 4 -Sala 02. Fonte: Arquivo de fotografias pessoais da autora, 2006.

Essa sou eu, um pouco mais velha na sala da casa de dona Helena, posando com meus dois “dedinhos” indicadores tocando no instrumento musical dela, um órgão⁵. Ela tocava poucas vezes, mas recordo de sentar nessa poltrona no fundo da foto algumas vezes para ouvi-la. Na mesma rua, morava a filha mais nova do casal, casada, e que pouco tempo depois da entrada da minha mãe teve uma filha, e com essa criança que eu tenho a memória forte de conviver, marcada pela sequência de espera-la acordar, para me direcionar para a casa dela para brincar. Ouvia o telefone da casa tocando e poucos segundos depois minha mãe gritava do alto de uma escada verde: “Rafa, a criança já acordou, pode ir brincar”, e lá ia eu brincar o dia todo, quando não tinha escola, até o horário que minha mãe ligava para avisar que já tinha terminado a jornada de trabalho dela para gente ir embora.

Em meio a essas memórias me recordo de um episódio no qual a criança insistiu que eu dormisse na casa dela, lembro de não querer muito, mas a mãe dela (filha da dona Helena), também insistiu muito, argumentando com artifícios de que dormir aquela noite lá ia ser tudo muito divertido, minha mãe na época também incentivou muito. Pois bem, fui dormir nessa casa, era um final de semana, as trabalhadoras domésticas dessa casa (cozinheira, babá e faxineira) todas já tinham ido embora (não trabalhavam no sábado à noite). Foi chegando à noite, na hora do jantar, recordo de ir percebendo aquela casa muito grande, o bairro silencioso, era apenas eu, a criança e os pais dela sentados numa mesa na sala de jantar enorme, lembro de apenas começar a chorar pedindo para ir embora.

Ao escrever o relato dessa noite, penso ironicamente que essa cena facilmente me lembra um pouco a história do personagem Chris do filme de terror *Corra!* (2017)⁶ de Jordan Peele: eu, criança negra convidada para estar numa casa de uma família que só tinha pessoas brancas ricas, nem os empregados negros que ali trabalhavam estavam lá naquela noite. Inclusive, com suas semelhanças de resgate final em segurança, Chris foi salvo pelo amigo, no meu caso os pais das crianças me levaram de volta para casa,

⁵ Pensava que tal instrumento era um piano, no entanto ao exibir tais fotos para estudantes e professores, um deles músico, me alertou que pelas dimensões do instrumento apresentadas nas fotos, é um órgão.

⁶ O longa-metragem conta a viagem de Chris um fotógrafo negro que irá conhecer os pais de Rose, sua namorada caucasiana. O suspense se prolonga na visita na casa dos sogros do fotógrafo, o qual vai percebendo situações estranhas, entre elas que ele, os empregados daquela família e um outro convidado eram as únicas pessoas negras presentes na casa, rodeados por pessoas brancas, sendo que essas outras pessoas negras tinham um comportamento muito estranho. Desconfiado, o fotógrafo descobre o plano perturbador que estava envolta de sua visita e do comportamento dessas outras pessoas negras da casa, e percebe que precisa fugir daquele lugar. Sinopse, trailer, e resumos com mais detalhes estão disponíveis: (<https://www.culturagenial.com/filme-corra-resumo-e-interpretacao/>) .

mas diferente do personagem eu não tenho nenhuma recordação de nenhum tratamento estranho naquela noite por nenhum deles, mas tenho a nítida compreensão do incômodo de uma criança que estava se sentindo fora do meu espaço seguro, “fora do meu lugar”.

Este “fora do meu lugar” compreendo para além da mera exclusão, de que não poderia estar naquele lugar e desfrutar dos caprichos e farturas que estavam sendo servidos, pelo contrário, desfrutei de muitos, mas é a noção que a minha criança expressou através do medo/choro, que ficar apenas com aquelas pessoas naquele dia e horário não era “seguro”, sendo que em horários outros eu gostava muito de ir pra lá. E percebo tal incômodo, como um mínimo entendimento que eu tinha como “uma criança forasteira” (Collins, 2016) de que mesmo desfrutando daquela fartura de dentro da casa dos empregadores, ocupando como demonstrados nas Figuras 1, 2, 3, e 4 outros espaços da casa, além da cozinha, ainda continuava a “filha da empregada”, que era “QUASE da família”, que por mais que participasse das festas da família rica, ganhasse os presentes, a minha mãe ainda estava na cozinha, que eu desfrutava dos passeios em viagens, mas que minha mãe na verdade estava em trabalho e não podia ir em nenhum desses passeios comigo, pois estava aprisionada por horas na realização de grandes refeições.

E esse entendimento, parte inclusive ao observar as ausências das fotos acima. A comunicadora Glaucia Cardoso (2018) analisando os filmes *Travessia* (Safira Moreira, 2017) e *Inconfissões* (Ana Galiza, 2017) ambos que usam fotografias de pessoas negras como enredo principal, Cardoso (2018) discute sobre o “múltiplo da fotografia”, tendo essa o poder de “reinscrever a imagem pela/na palavra” (Cardoso, 2018, p.187), de “reconfigurar o universo afetivo” (Cardoso, 2018, p.188) e de narrar registros inclusive pelas ausências. E tensiono duas ausências, a de minha mãe nas fotos, e de não ter fotos na cozinha. Era muito difícil eu estar na casa e celebrações de dona Helena sem minha mãe, eu era a acompanhante dela, as fotos acima são eu no espaço de trabalho dela, no entanto tais fotos demonstram que somente eu, em sua maioria, explorava⁷ outros espaços para além da cozinha.

Todas essas memórias carregam sentimentos paradoxais, misturas de alegrias e tristezas. A forte lembrança de brincar quase todos os dias com uma criança rica que colocou à minha disposição brinquedos caros, festas de aniversário, piqueniques e passeios, tudo regado de muita fartura, mas que com as reflexões de uma mulher adulta

⁷ Utilizo o explorar, no sentido de alguém que percorreu, conheceu, e desfrutou de cada um desses espaços da casa. É óbvio que minha mãe, perpassava esses espaços durante a realização do trabalho dela na casa, mas ela não sentava no sofá da sala para assistir televisão como eu fazia, ou mesmo tocou no piano/órgão, como faço brincando na figura 04, exceto em momentos de limpeza.

percebo que não era a babá dessa criança, a qual tinha uma babá que nos acompanhava sempre, mas é a de que eu era quase parte do grande acervo de “brinquedos” que ela tinha.

As alegrias de perceber as oportunidades de estudo que tive, como ter estudado numa escola estadual do centro da cidade que era referência, e que só consegui vaga porque minha mãe trabalhava nessa casa, ou os anos de aulas de inglês que dona Helena pagou para mim, são misturadas por perceber ausências de minha mãe, o cansaço dela em voltar para casa, ou a lembrança forte da vez em que ela, no caminho do trabalho, machucou o pé num buraco na rua e precisou servir um almoço de aniversário na casa de dona Helena, mancando e com uma bengala para auxiliá-la.

Como bem aponta Eduardo Cañizal (2012), as fotografias podem funcionar como “assombrografias”, carregando algo de assombroso e mágico ao mesmo tempo. Cañizal (2012) realiza uma reflexão pensando o paralelo entre a caixa preta da máquina fotográfica e a caixa preta psíquica como essas duas caixas que têm o “desejo de conservar intactos os componentes não assimilados para mais tarde tornar possível sua assimilação” (Cañizal, 2012, p.108), estar de novo no bairro Dona Sinhaninha em campo, voltando meu olhar para essa pesquisa, o rever dessas fotos de infância despertaram sentimentos e memórias sobre os quais só são possíveis a minha assimilação no agora, outros que só serão possíveis no futuro, assombros de infância marcada por essas realizações, tristezas, alegrias e ausências, e talvez por isso o choro não compreendido relatado no início desta seção.

Grada Kilomba (2019) trata um pouco dessas incompreensões dos mistos de sentimentos, ao tratar do “choque violento” após assimilação das situações experienciadas, particularmente quando são experiências de racismo. Kilomba (2019) articula como a experiência do racismo cotidiano é traumática e explora três diferentes categorias de trauma, são essas a de choque violento, a separação e a temporalidade. E nesta última que compreendo as experiências dessas memórias que estavam me perpassando, segundo Kilomba (2019, p.216) “a ideia de temporalidade, na qual um evento violento que ocorreu em algum momento do passado é vivenciado no presente e vice-versa” mesmo que eu não estivesse naquela mesma situação do passado, estar no local, rememorar as vivências dessas pequenas violências diárias, como aponta Kilomba (2019) sobre tal categoria, afetaram a minha organização psicológica, trazendo o choro das lembranças.

No entanto, como já apontado anteriormente não trago nestas laudas iniciais tais memórias apenas para rememorar essas vivências doloridas da minha infância e do trabalho da minha mãe, as trago aqui para dar a elas novos significados. Conforme indica Carsten (2007, p.16) os pesos das memórias podem tanto levar à fuga delas, como podem envolver processos criativos de reconstituição do passado, bem como de renovação do presente. Dessa maneira, trago essas memórias, ainda que resumidas, para expressar qual é a menina que mora no meu coração, e que se fez presente e tornou possível toda construção da minha pesquisa, desde o projeto até a presente escrita. E que toda vez que eu na posição de mestrandia “balançava” pensando que não fosse conseguir realizar o mestrado, a memória dessa menina vinha e me “dava a mão” a prosseguir.

Rafa-filha, criança, posicionalidade

“Acredito que as imagens são interessantes não apenas porque podem evidenciar o significativo, mas porque podem tornar o significativo visível” (Barbosa, 2016, p.196).

Tais fotografias e memórias passaram a compor minha pesquisa, como parte da expressão da minha posicionalidade, são materiais etnográficos que serviram como reflexão, tornaram visível a minha trajetória de interesse e relação com o trabalho doméstico e com as trabalhadoras. De semelhante maneira tal como outras/os pesquisadoras/es nas áreas das ciências sociais, especificamente na sociologia e antropologia ressaltaram, o interesse nesse grupo, seja por vínculos a luta política por dimensões trabalhistas (Bernardino-Costa, 2007; Fraga, 2010; Bonez, 2018) e/ou lutas feministas (Monticelli, 2013; Pinheiro, 2021), ou como outras/os que ressaltaram as outras vinculações com o trabalho doméstico como Suely Kofes (2001) ao afirmar pertencendo ao “mundo das patroas” (Kofes, 2001, p.52), Jurema Brites (2000) que também relatou a posição que ocupava de patroa, Nanah Vieira (2014) o interesse em pesquisar babás pela posição de investigadora e mãe, ou como Tais Machado (2021) do interesse vinculado a pesquisar cozinheiras negras também por ser “neta de uma copeira e cozinheira” (Machado, 2021, p.20).

Assim, afirmo que meu interesse em pesquisar trabalhadoras domésticas, está ligado ao que vi, ouvi e vivi desde a minha infância com a minha mãe e outras trabalhadoras domésticas, podemos dizer a um saber situado (Haraway, 1995) dessa

experiência está ligado às reelaborações dessas memórias a partir dos meus estudos, contato com a intelectualidade negra, e só é possível porque tenho presente e viva essa criança negra no meu coração. Carrego na minha trajetória um pouco da história de Miguel Otávio Santana da Silva⁸, de 5 anos, que também acompanhava a mãe trabalhadora doméstica Mirtes Renata Souza, mas que, infelizmente, essa criança não está viva para poder também, se assim quisesse, contar a história dele. Uma trajetória que compõe parte da luta das/os filhas/os das trabalhadoras domésticas que lançaram manifesto⁹ na pandemia, pelo direito de quarentena das mães.

Em entrevista dada no ano de 2021 às pesquisadoras brasileiras, a antropóloga indiana Veena Das ao ser interrogada sobre essas relações possíveis entre trabalhos antropológicos, biografias e autobiografias, responde:

Por isso, eu acredito que, quando eu digo que existe um caminho em que autobiografia, etnografia e biografia se entrelaçam, a questão é que a escrita antropológica é também produzida dentro de uma forma de vida, pensar não é algo que acontece fora de uma forma de vida. Você está escrevendo em resposta a um problema que se apresenta a você a partir do mundo que você habita (Veena Das apud, Sarti, C.; Pierobon, C.; Ferreira, L.; Das, V.; Vianna, A.; Gambarotto, B, 2022, p.24).

Tal fala de Veena Das (2022) é extremamente inspiradora e nos encaminha a reflexões maiores enquanto pesquisadoras/es: de que maneira os nossos problemas de pesquisa se apresentam a nós a partir do lugar que estamos? Na presente pesquisa que apresento, é impossível deslocar meu problema de pesquisa da minha autobiografia, como afirma Veena Das (2022) “tenho do caminho que percorro, o sentimento de que meu pensamento está se desdobrando a partir de minha vida, o que inclui a vida de muitos outros” (Sarti, C.; Pierobon, C.; Ferreira, L.; Das, V.; Vianna, A.; Gambarotto, B, 2022, p.24).

Por tudo isso trago intitulado este texto com a adaptação dos versos iniciais da música *Bola de meia, Bola de Gude* (1988) de Milton Nascimento para que esses se encaixem na minha experiência. Tal música, que também não saiu da minha cabeça, a níveis de em sonho, aparecer cantarolando em uma repetição infinita os versos

⁸ ROCHA, Sabrina. Caso Miguel: imagens inéditas mostram o que aconteceu no prédio de onde menino caiu minutos após a queda. G1 Pernambuco. Jun. 2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2020/06/14/caso-miguel-imagens-ineditas-mostram-o-que-aconteceu-no-predio-de-onde-menino-caiu-minutos-apos-a-queda.ghtml>>. Acesso em: 18 out. 2021

⁹ Oliveira, Caroline. Manifesto completo dos filhos das empregadas domésticas, pelo direito à quarentena de suas mães. **Brasil de Fato**: Uma visão popular do Brasil e do mundo. Disponível: <<https://www.brasildefato.com.br/2020/03/20/filhos-de-empregadas-domesticas-lancam-manifesto-pelo-direito-a-quarentena-das-maes>>. Acesso em: 27 de abril. de 2023

originais: “Há um menino, há um moleque/Morando sempre no meu coração/ Toda vez que o adulto balança ele vem pra me dar a mão”. O que tentei ignorar de início pensando ser apenas coincidência¹⁰, mas a repetição em minha cabeça se fazia constante, juntamente com as memórias de infância, o que me fez retornar o olhar atento para a canção, com a certeza que “*Há um passado no meu presente*”.

¹⁰ Pensava ser apenas uma coincidência do foco dado a tal música, e ao cantor nas redes sociais, uma vez que era parte turnê de despedida do cantor realizada no início de 2023. Disponível em:< <https://www.ultimasessaodemusica.com/>>. Acesso em: 26 de abril. de 2023.

Referências bibliográficas

- BARBOSA, Andrea. Fotografia, narrativa e experiência. In: BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar T.; HIKIJI, Rose S.G.; NOVAES, Sylvia C. (Org.). **A experiência da imagem na etnografia**. São Paulo: Terceiro Nome, 2016. p. 191-204.
- BERNARDINO- COSTA.; **Sindicatos das trabalhadoras domésticas no Brasil**: teorias de descolonização e saberes subalternos. Brasília, 2007b. 274f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade de Brasília, Brasília, 2007. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/2711>>. Acesso em: 29 jun. 2021.
- BRITES, Jurema Goski. **Afeto, desigualdade e rebeldia**: bastidores do serviço doméstico. 2000. Tese. (Doutorado em Antropologia Social), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.
- BRUNO, Fabiana. Uma antropologia das “super-vivências”: as fotobiografias. In: SAMAIN, E. **Como pensam as imagens**. São Paulo: UNICAMP, 2012. p.91-106.
- _____. **Fotobiografia**. Por uma antropologia da estética em Antropologia. 2009 Tese. (Programa de Pós-Graduação em Multimeios). Universidade de Campinas, Campinas, 2009.
- BONEZ, Mateus Cordenonsi. **Cotidiano e práticas de resistência** - um estudo etnográfico com trabalhadoras domésticas militantes'. 2018. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) Instituição de Ensino: Universidade Federal de Santa maria, Santa Maria, 2018.
- CACHADO, Rita. Diário de campo: um primo diferente na família das ciências sociais. **Sociologia e Antropologia**, 11 (2), maio-agosto de 2021. <https://www.scielo.br/j/sant/a/nXMB9xWnGZmbHNqGf6MM6Ts/?format=pdf&lang=pt>
- CAÑIZAL. Eduardo Peñuela. Uma foto familiar: aprisco de emoções e pensamento (Anotações delirantes sobre [a] sombrografia). In: SAMAIN, E. **Como pensam as imagens**. São Paulo: UNICAMP, 2012.
- CARDOSO, Glaura. “O múltiplo da fotografia”. In: **Catálogo do 22º forumdoc.bh** (Festival do Filme Documentário e Etnográfico Fórum de Antropologia e Cinema). Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2018. p.188-191.
- CARSTEN, Janet. Introduction: Ghosts of Memory In: CARSTEN, Janet (ed.) **Ghosts of memory**: essays on remembrance and relatedness. Malden, Blackwell, 2007. p.1-36.
- COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Sociedade e Estado**, [S. l.], v. 31, n. 1, p. 99–127, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/6081>>. Acesso em: 09 nov. 2022.

DAVIS, Viola. Correndo. In: DAVIS, Viola. **Em busca de mim**. 8.ed. Rio de Janeiro: BestSeller, 2023. p.11-20.

FRAGA, Alexandre Barbosa. **De empregada a diarista**: as novas configurações do trabalho doméstico remunerado. 2010. 173f. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Agosto de 2010. Disponível em: <<https://www.livrosgratis.com.br/ler-livro-online-100120/de-empregada-a-diarista--as-novas-configuracoes-do-trabalho-domestico-remunerado>>. Acesso em: 18 nov. 2021.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 5, p. 7–41, 1995. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>>. Acesso em: 22 fev. 2021.

KIM, Joon Ho. A fotografia como projeto da memória. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem**/Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem- n.1- (1995) Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1995, V.: II. p.227-249.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: Episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOFES, Suely. **Mulher, Mulheres**- identidade, diferença e desigualdade na relação entre patroas e empregadas domésticas. Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2001.

MACHADO, Taís de Sant’Anna. **Um pé na cozinha**: uma análise sócio-histórica do trabalho de cozinheiras negras no Brasil. 2021. 305 f., il. Tese (Doutorado em Sociologia) Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

MONTICELLI, Thays Almeida. **Diaristas, afeto e escolhas**: Resignificações no trabalho doméstico remunerado. 2020. 170f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Curitiba, 2013. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/31030>>. Acesso em: 17 nov. 2021.

PAULA, Rafaela Rodrigues de. **DA VIDA-MEMÓRIAS DE MINHA MÃE**: contranarrativas autodefinidas de trabalhadoras domésticas racializadas do Dona Sinhaninha, Oliveira-MG. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)- Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, p.171. 2024.

PINHEIRO, Miliane de Carvalho. **A trajetória de vida e de envelhecimento de trabalhadoras domésticas**: as teias de significados entre envelhecer, ser mulher e trabalhadora. 2021. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Sociologia) - Centro de Estudos Sociais Aplicados, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2021. Disponível em: <<https://www.uece.br/ppgsociologia/pesquisa/dissertacoes-teses-e-relatorios/dissertacoes/dissertacoes-2021/>>. Acesso em: 4 de jun. 2023.

SARTI, C.; PIEROBON, C.; FERREIRA, L.; DAS, V.; VIANNA, A.;
GAMBAROTTO, B. Antropologia, desejo e texturas da vida: uma entrevista com Veena
Das. **EXILIUM Revista de Estudos da Contemporaneidade**, [S. l.], v. 3, n. 5, p.
21–68, 2022. DOI: 10.34024/exilium.v3i5.14654. Disponível em:
<<https://periodicos.unifesp.br/index.php/exilium/article/view/14654>>. Acesso em: 27
abr. 2023.

VIEIRA, Nanah. **O trabalho da babá**: trajetórias corporais entre o afeto, o objeto e o
objeto. 2014. 151 f., il. Dissertação (Mestrado em Sociologia)—Universidade de
Brasília, Brasília, 2014.

Afetocolagens: a ressignificação de visualidades negras no trabalho de Silvana Mendes

Affect-collages: the resignification of black visualities in the work of Silvana Mendes

Clarice Lima Borges Alves

Universidade Federal de Goiás

Goiânia, Goiás, Brasil

claricelimab@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-7108-0458>

Recebido em: 30 de junho de 2024

Aceito em: 30 de julho de 2024

Resumo

O presente artigo utiliza a perspectiva interpretativa da Análise do Discurso para discorrer sobre o papel da imagem fotográfica, em especial a fotografia colonial, na construção de uma memória institucionalizada compartilhada a partir de formações ideológicas hegemônicas e como, no Brasil, isto foi utilizado para inserir sujeitos negros em posições de subalternidade. Para isso, exploramos o arquivo memorial formado a partir da produção do fotógrafo alemão Alberto Henschel (1827-1882) no Brasil e as possibilidades de ressignificação dos imaginários dela advindos a partir do trabalho da multiartista maranhense Silvana Mendes denominado *Afetocolagens: Reconstruindo Narrativas Visuais de Negros na Fotografia Colonial* (2019-2023), escolhido em razão de sua interação com os retratos de Henschel no intuito de romper e alterar visualidades no presente, configurando um “acontecimento”, segundo a teoria pecheutiana. Com isso, buscamos avaliar como a fotografia pode tanto formar arquivos retificados estereotipantes quanto se tornar uma instância artística poderosa de ressignificação de identidades e visualidades.

Palavras-chave: Análise do Discurso. Memória. Fotografia. Ressignificação. Acontecimento.

Abstract

This article uses the interpretative perspective of Discourse Analysis to discuss the role of the photographic image, especially the colonial photography, in the construction of a shared institutionalized memory based on hegemonic ideological formations and how, in Brazil, this was used to insert black subjects into positions of subalternity. To do this, we explored the memorial archive construed by the production of the German photographer Alberto Henschel (1827-1882) in Brazil and the possibilities of re-signifying the imaginaries that come from it through Silvana Mendes' work *Afetocolagens: Reconstruindo Narrativas Visuais de Negros na Fotografia Colonial* (2019-2023), chosen because of its interaction with Henschel's portraits in order to break and alter visualities in the present, configuring an “event”, according to Pecheutian theory. In doing so, we sought to assess how photography can both form stereotypical reified archives as well as become a powerful artistic instance for re-signifying identities and visualities.

Keywords: Discourse Analysis. Memory. Photography. Re-signifying. Event.

Introdução

No campo da Análise do Discurso, a memória é significativa enquanto ordem histórica constitutiva do texto por materializar sentidos e efeitos simbólicos na textualidade e estabelecer relações entre já ditos e não ditos, atravessando os âmbitos da constituição e da formulação do discurso. A síntese entre memória coletiva e história encontra-se, segundo Davallon (1999), na materialidade dos objetos culturais, concebidos como capazes de regular a memória social, dado que, sendo dispositivos duráveis no tempo, eles constituem e conservam determinadas formações e práticas discursivas. A imagem, documento e monumento de produções do passado, configura-se, logo, como um significativo operador de simbolização cultural por gravar uma escolha representacional dentre um conjunto de escolhas possíveis, definindo modos de leitura e de compreensão de textos visuais a partir de determinadas perspectivas ideológicas.

A fotografia, nesse sentido, atua como “um trabalho social de produção de sentido, pautado sobre códigos convencionalizados culturalmente” (Mauad, 1996, p. 7) por meio da retomada ou da refutação de significados presentes na memória coletiva. O discurso fotográfico apresenta-se como passível de expressão e manutenção de imaginários historicamente solidificados, tal como de ressignificação de visualidades pautadas em formações ideológicas que perpetuam a violência e a opressão no meio social. Historicamente, a comunicação fotográfica propiciou a formulação de uma cultura visual assentada em simbologias e valores pertencentes às formações ideológicas hegemônicas, dado a restrição do acesso a sua produção a grupos privilegiados, que promoveram a construção de uma “memória institucionalizada” (Orlandi, 2007) por meio da formação de arquivos que inseriram certos corpos e identidades em posições de subalternidade, formulando imaginários racializados e genderizados nas artes visuais a partir de reproduções simbólicas de assujeitamento e objetificação.

No Brasil, isso pode ser percebido nos arquivos da fotografia oitocentista, que fundou as bases da política de representação visual do país a partir do estabelecimento de diferenças e hierarquias por índices imagéticos que ainda circulam nas práticas representacionais contemporâneas. Neste período, a imagem era subserviente ao projeto imperial, constituindo um modo de informar e fixar identidades e relações sociais, hierarquizadas porém ainda representadas de modo pacífico sob a organização do Império, mediante a criação de realidades por padrões de representação e esquemas estéticos que transformavam indivíduos em estereótipos visualmente identificáveis. Um dos fotógrafos mais proeminentes e

produtivos da época foi Alberto Henschel (1827-1882), alemão que atuou no Brasil na segunda metade do século XIX e autor de retratos que permanecem em meios de circulação social, especialmente as suas *cartes de visite* de sujeitos negros, que chamam atenção pela objetificação, exotização e erotização dos corpos, reduzidos a “tipos” em um padrão imagético taxonômico que institui a alteridade e a submissão.

Apesar da capacidade da produção fotográfica de formular e manter imaginários, Pêcheux (1999) aponta para a ocorrência de um jogo de forças no interior do âmbito da memória entre a veiculação sistemática de dizeres fundamentados e o rompimento do *continuum* discursivo pelo deslocamento de sentidos culturalmente consolidados, possibilitando a desarticulação de implícitos nocivos e a reelaboração de formações discursivas danosas. Tendo isso em consideração, nota-se, hoje em dia, a utilização da arte como forma de resistência e contraposição a formações ideológicas de dominação, inclusive no âmbito fotográfico, como elaborado pela multiartista visual, negra e maranhense, Silvana Mendes em sua série *Afetocolagens: Reconstruindo Narrativas Visuais de Negros na Fotografia Colonial* (2019-2023). Com o suporte artístico da colagem digital, Mendes se apropria e manipula fotografias coloniais, interferindo sobre as suas visualidades negativas e atribuindo-as elementos afetivos com o intuito de questionar e ressignificar essas imagens e os sentidos comumente atribuídos a elas. O seu trabalho artístico constitui, dessa forma, uma força de desmobilização de narrativas visuais racistas, podendo ser caracterizado como um “acontecimento” (Pêcheux, 2012, p.17), gerado a partir das possibilidades do dizer que não foram contempladas na construção do sujeito negro brasileiro no campo das artes.

Diante do exposto, este trabalho, regido pelo viés interpretativo da Análise do Discurso, devido a sua produtividade crítica e teórica em relação às dinâmicas entre memória, história e ideologia, propõe a investigação do discurso fotográfico como documento da memória institucionalizada, capaz de administrar percepções coletivas, porém também como meio de modificar os sentidos estabelecidos no coletivo. Para isso, realizou-se uma análise de fotografias coloniais, com foco no trabalho de Alberto Henschel, e, sequentemente, da ressignificação de suas visualidades negras pelas construções de Silvana Mendes. Foram selecionadas, dentre as imagens produzidas pela artista maranhense desde 2019, duas *afetocolagens* veiculadas pelo Instagram, e posteriormente expostas em mostras de museus, por terem sido desenvolvidas a partir de fotografias de Henschel de mulheres negras não identificadas, e, portanto, desapropriadas de suas identidades, histórias e humanidade, e cuja dignidade a artista busca resgatar. Ademais, as colagens em questão foram preferidas por

manterem aspectos regulares das fotografias e utilizarem retratos relativamente conhecidos, enfatizando o confronto entre as forças do passado e do presente e a “relação entre a consciência racial e a descolonização do corpo *negro*, bem como entre as ofensas racistas e o controle do corpo *negro*” (Kilomba, 2019, p.128, grifo da autora).

Fotografias coloniais: os retratos de Alberto Henschel

Susan Sontag, em seu livro *Sobre a fotografia* (2004, p.10), estipula que “existe sempre uma agressão implícita em qualquer emprego da câmera”, tendo em vista que fotografar é, segundo a autora, apropriar-se do corpo fotografado, sua existência histórica e lugar social, a partir da impressão de um olhar específico que eterniza, na estaticidade da imagem, o investimento de um sentido marcado ideológica e culturalmente. Orlandi (2001, p.66) corrobora tal afirmação a partir da delineação da “divisão social do trabalho da leitura”, a partir da qual distingue-se, no interior do corpo social, os que detém direito à administração sócio-histórica da produção e interpretação dos sentidos e os que realizam cotidianamente o trabalho de sustentação e repetição dos já-ditos gravados na memória coletiva e em seus bens culturais. A divisão social da leitura, portanto, determina os gestos de apreensão e compreensão de materialidades discursivas de acordo com perspectivas hegemônicas, estabilizando e institucionalizando imaginários sociais e sítios de significância.

Em uma sociedade edificada pela colonialidade, a fotografia legitimou modalidades de recepção e interpretação de signos provenientes do imaginário colonizador, registrando, na memória do colonizado, tipos e narrativas visuais que oportunizaram uma educação do olhar adequada à visão dos aparelhos ideológicos dominantes. Os retratos da sociedade oitocentista imperial brasileira, como aponta Mauad (2008), foram relevantes na fundação deste acordo de olhares, tendo em consideração que operaram em prol da fabricação de identidades estereotipadas que, ultimamente, fundaram a cultura visual do país. De acordo com a pesquisadora, a comunicação fotográfica da época “com toda a sua possibilidade de encenação, inventava uma memória para ser perenizada, eternizando-se na emulsão fotográfica uma vontade de ser” (p. 78), tornando os seus bancos de imagens em inventários de representações simbólicas a serem reproduzidas discursivamente ao longo dos séculos em um ciclo de contínua re-institucionalização de sentidos e manutenção de ordenações sociais.

O arquivo memorial resultante dessas imagens fabricou realidades e narrativas desiguais por meio da manipulação de códigos visuais figurativos de significações implícitas, como é possível observar, por exemplo, na utilização de trajes de acordo com os lugares e as

significações que pretendiam-se atribuir aos diferentes corpos e classes no âmbito da matriz colonial de poder. Enquanto as visualidades produzidas sobre as elites eram permeadas de emblemas diferenciadores de poder, os retratos de pessoas negras, muitas vezes escravizadas, foram perpassados por efeitos de sentido reducionistas e racistas que destituíram a humanidade dos fotografados, relegando-os a uma posição social de dominação e alienação no âmbito imagético, reforçada pela ausência da identificação das pessoas e pela destinação dos retratos, utilizados como cartões-postais para viajantes estrangeiros ou como evidências etnográficas de diferenças (Nery, 2023). No Brasil, o acervo fotográfico colonial demarcou a sistematização de corporeidades por meio de idealizações estereotipadas, advindas de escolhas representacionais ideologicamente motivadas, que conservam, na materialidade das narrativas visuais, um sistema de regularização hierárquica de identidades que permanece no meio social, no qual o sujeito negro ainda é representado e percebido por meio de “fantasias brancas sobre o que a *negritude* deveria ser” (Kilomba, 2019, p.38, grifo da autora).

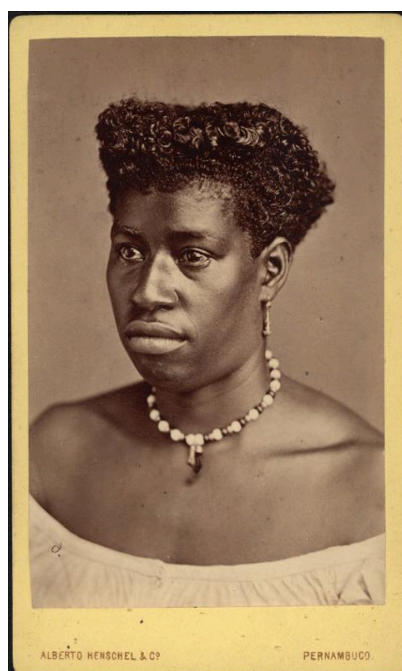
A fotografia foi responsável pela produção de imagens de controle de visualidades negras por conter investimentos de sentidos determinados por aqueles que possuíam os seus meios de produção, usualmente alinhados à lógica colonial dominante, se tornando agentes culturais imperiais, sendo um exemplo primordial Alberto Henschel e as suas *cartes de visite*, posteriormente incluídas e difundidas por obras como o *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*, de Boris Kossoy (2002), e *O negro na fotografia brasileira no século XIX*, de George Ermakoff (2004). Por meio de práticas de representação vazias de referências identitárias e de possibilidades de agência, com a adoção de poses e fundos padronizados que representam tanto a pretensa harmonia do sistema escravista brasileiro pretendida pelo Império, quanto a desumanização dos indivíduos, os retratos de Henschel formularam catálogos de pessoas/objetos e contribuíram para a formação de um conhecimento racializado degradante do outro, simbolicamente transformando o sujeito afro-brasileiro em um objeto genérico e manipulável, ou seja, estereotipado. Segundo Stuart Hall, “a estereotipagem reduz, essencializa, naturaliza e fixa a ‘diferença’” (Hall, 2016, p. 191, grifo do autor), constituindo um mecanismo de manutenção da ordem social e simbólica por meio da colonização de individualidades. Ao incorporar o mecanismo da estereotipagem na fabricação de bens culturais, assegurou-se a formação de uma identidade coletiva marcada pelo signo da alteridade colonizada e subalternizada pela inscrição do simbólico na imagem, “operador de memória social” (Pêcheux, 1999, p.51), que repercutiu ao longo do tempo no interior de práticas discursivas.

Figura 1 - Mulher negra de turbante



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles

Figura 2 - Mulher negra não identificada



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles

O olhar tipificador de Henschel pode ser percebido nas fotografias acima, que evidenciam duas mulheres negras não identificadas com posturas e roupas semelhantes, sendo os aspectos diferentes o uso do turbante pela primeira retratada, que demonstra a sua ancestralidade africana, porém também a exotiza frente ao olhar eurocêntrico preconceituoso, e pelos acessórios, mínimos e desiguais. A semelhança e rigidez das imagens constata a planificação e o aniquilamento de suas subjetividades, inserindo-as em um não lugar de vazio identitário, histórico e relacional, elaborando imagens estereotipadas pela negação de suas individualidades. Os vestidos excessivamente decotados para a época, exibindo os ombros e as clavículas, demonstram a erotização e a objetificação de seus corpos, que são apresentados de modo passivo frente à ação predatória da câmera (Sontag, 2004), a não ser pelo olhar direto e quase desafiador da mulher de turbante, que observa o espectador em uma retribuição do olhar, comumente unilateral em fotografias, e em uma afirmação de sua presença.

A excepcionalidade desse olhar em contraste com as outras *cartes de visite* do autor, nas quais os rostos majoritariamente se voltam para a esquerda, evitando o encontro com a câmera, popularizou este retrato, que posteriormente se tornou símbolo de movimentos e capa de livros, dentre eles *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*, de Abdias Nascimento (2017), e gerou a associação popular da fotografada com Luísa Mahin, liderança da Revolta dos Malês, ocorrida em Salvador em 1835, e mãe do poeta, advogado e abolicionista Luís Gama, apesar da fotografia ter sido produzida anos após a sua juventude. As brechas históricas que se impõem sobre as vidas dessas mulheres tornaram-as anônimas no fluxo histórico, viabilizando casos de identificação errônea, sendo outro exemplo relevante o de Tereza de Benguela, líder quilombola do séc. XVIII que, pela ausência de seu registro fotográfico, tem diversas imagens de mulheres negras não identificadas atreladas a seu nome, expondo a dissolução e o apagamento da memória, da história e da identidade dessas mulheres, individuais porém tornadas indistintas sob jugo do imaginário e do olhar brancos.

Essas imagens, assim, tal como as outras *cartes de visite* de Henschel, ocupam uma função simbólica na manutenção das opressões por promoverem a constituição de uma ética do olhar que indica as modalidades de recepção e interpretação desses signos. Imagens, redutos temáticos e suportes de memórias, são capazes de ensinar gramáticas visuais a partir de programas de leitura que assinalam certas posições interpretativas aos espectadores a partir de efeitos de repetição e reconhecimento, possibilitando a constituição de uma “comunidade de olhares” (Davallon, 1999, p.31), especialmente nociva para mulheres negras, dado que,

como apontou Lélia Gonzalez (2020, p.174), “ser mulher e negra (ou negra e mulher?) implica ser objeto de um duplo efeito de desigualdade muito bem articulado e manipulado pelo sistema que aí está”, sendo a desumanização e a invisibilização de sua existência algo que acontece pela intersecção de opressões, nomeadamente o racismo e o sexismo, posicionando-a em um “terceiro espaço” (Kilomba, 2019, p. 97), apartado da comunidade de mulheres e de afrodescendentes.

A reprodução contínua e hegemônica dos sentidos e olhares racistas, reducionistas da humanidade, se mantém pelo fato da interpretação ser realizada “entre a memória institucional (arquivo) e os efeitos da memória (interdiscurso)” (Orlandi, 2007, p.68), fazendo com que os campos de sentido hegemônicos se repitam tanto em materialidades discursivas quanto em modos de convivência social, propiciando a recorrência de pressupostos preconceituosos quanto à existência e subjetividade dos sujeitos retratados e os que se assemelham a eles. Representações imagéticas de indivíduos negros no Brasil, portanto, “construíram e educaram a população brasileira de forma acrítica, com sua capacidade de produzir uma realidade amena e idealizada” (Meirinho, 2020, p. 57), sendo os catálogos de pessoas/objetos provenientes dos retratos de escravizados de Alberto Henschel fundamentos dessa educação imagética. Ao carregarem visualidades de pessoas negras de elementos de domesticação, generalização e erotização, principalmente das mulheres, as fotografias de Henschel manipularam a realidade, fabricando instâncias interpretativas que inscreveram, no âmbito da memória, sentidos racistas ainda presentes em práticas representacionais racializadas.

Afetocolagens: o trabalho de Silvana Mendes

A institucionalização desses estereótipos raciais estéticos na memória discursiva coletiva dificultou e invisibilizou as tentativas de promoção de uma pluralidade representacional em produções artísticas, fixando, nas ordens da formulação do discurso e da operação da interpretação, a reprodução de sentidos estabilizados. Pêcheux (1999), todavia, aponta para a possibilidade da desestabilização da regularidade desse *continuum* histórico-interpretativo por meio da ocorrência de um “acontecimento”, unidade localizada no encontro entre a atualidade e a memória capaz de formular uma nova instância discursiva. Apesar dos gestos de interpretação e dos sítios de significância estarem, em certa medida, previstos pela estabilidade das formações discursivas em pauta, ainda há a possibilidade, no interior do interdiscurso, do sentido vir a ser outro pela atualização das condições de produção e da função-autor, rompendo a conformidade dos sentidos via um acontecimento, que

“provocando interrupção, pode desmanchar essa ‘regularização’ e produzir retrospectivamente uma outra série sob a primeira” (Pêcheux, 1999, p.52).

Nessa perspectiva, há, atualmente, um movimento de retomada e criação de trabalhos imagéticos por artistas negros que instauram acontecimentos frente à regularidade das representações limitadas e racistas de pessoas negras ao reformarem a memória por contextos positivos e afetivos de produção desde o olhar negro. Exemplos recentes de elaboração e de interpretação de contra-discursos que intervêm nas formações ideológicas hegemônicas contém o resgate, por pesquisas acadêmicas, do estudo etnográfico de 1916 de Manuel Querino, *A raça africana e seus costumes na Bahia*, que utilizou a fotografia e a memória oral para a identificação das contribuições da população afro-brasileira na formação sociocultural do país, bem como a produção contemporânea de artistas como Silvana Mendes, Rosana Paulino, Fernando Banzi, Gê Viana, dentre outros que modificam fotografias coloniais com técnicas de colagem que renunciam a autoridade colonial do centro e oferecem outras possibilidades narrativas pela criação a partir dos não ditos do discurso.

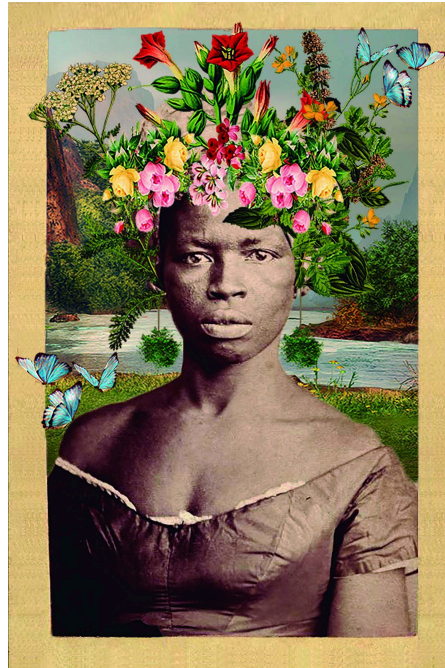
O trabalho da colagem é especialmente significativo como acontecimento pela promoção da interferência direta nos sentidos estabilizados ao atuar na zona de indeterminação representacional do repertório memorial disponível, deslocando os programas de leitura comumente definidos aos retratos. Isso ocorre uma vez que o assujeitamento das fotografias permite tanto a solidificação de uma memória discursiva de subjugação, quanto a sua atualização pela atribuição de elementos estéticos que reorganizam as estruturas visuais de poder, interrompendo narrativas coloniais pela atribuição de novos sentidos a imagens históricas, agora pensadas a partir do reconhecimento da humanidade dos retratados, tal como exposto por Silvana Mendes (2022a) em um post no Instagram: “Ela tinha nome, nasceu em algum lugar, alguém chorou sua partida e mesmo sem saber de onde ela veio eu sei que alguém esperou ela chegar. Quem quer que ela seja e onde quer que ela esteja agora, eu só quero que ela saiba que me importo com quem ela era”. As lacunas identitárias e históricas são, por conseguinte, reimaginadas a partir de uma consciência racial atualizada e crítica à hegemonia visual eurocêntrica, materializando novos discursos e perspectivas pela apropriação de imagens.

Assim sendo, o trabalho de colagem digital realizado por Silvana Mendes, cuja pesquisa artística se desenvolve a partir de questões raciais e mediante o uso da colagem, pintura, videoarte e fotografia, se destaca por confirmar que “a opressão forma as condições de resistência” (Kilomba, 2019, p. 69) ao utilizar o repertório da memória institucional como

material de produção, ressignificando suas memórias, simbologias e conotações racistas, e transformando sua realidade material pela introdução de elementos afetivos e curativos. Sua prática artística aproxima-se de uma das propostas de Stuart Hall (2016, p.219) contra a estereotipagem em *Cultura e representação*, considerando que, no lugar de se esquivar do corpo negro e de sua representação comum, subordinada e passiva, Mendes “o toma positivamente, como o principal local de suas estratégias representacionais, tentando fazer com que os estereótipos operem contra eles próprios”, desconstruindo imagens de poder e construindo figuras e narrativas afro-centradas que recuperam a individualidade e a dignidade dos sujeitos.

Reconhecendo o poder da imagem na constituição da memória institucionalizada, a multiartista rompe com significados estabilizados por meio da recuperação de fotos coloniais em arquivos digitais públicos e da posterior alteração com colagem digital, com a qual “rostos são retirados de relações de dominação e inseridos em contextos possíveis de personalidade, expressividade e vida” (Mendes, 2022b), para que, por fim, haja a exposição das *afetocolagens* em plataformas digitais, como o Instagram, e em meios materiais, como em lambe-lambes colados em espaços públicos e em museus, tendo o seu trabalho já sido apresentado em diversas exposições, como “Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os Brasileiros”, no Instituto Moreira Salles de São Paulo entre 2021 e 2022, “Um defeito de Cor”, no Museu de Arte do Rio em 2022, e “Encruzilhadas da arte afro-brasileira”, no Centro Cultural Banco do Brasil Belo Horizonte em 2024. A divulgação das *afetocolagens* em canais de ampla divulgação, especialmente o Instagram, onde a artista atualmente reúne mais de dezoito mil seguidores, interfere nos ciclos de reprodutibilidade de imagens nos domínios midiáticos e de repetição dos sentidos homogêneos pela criação de novos campos de sentido devido ao deslocamento de unidades significantes, questionando o acordo de olhares hegemônico pela apresentação de outras possibilidades discursivas em uma extensa cadeia de circulação social.

Figura 3 - Afetocolagem de Silvana Mendes



Fonte: Portas Vilaseca Galeria

Figura 4 - Afetocolagem de Silvana Mendes



Fonte: Página de Silvana Mendes no Instagram

A materialidade fotográfica construída como índice reducionista, arquivo de sujeitos objetificados em representações racistas, renova-se na prática afetiva de Silvana Mendes pela inclusão de elementos discursivos que instalam contraposições entre passado e presente, subalternidade e liberdade, alienação e identidade em imagens já existentes, como

evidenciado nas colagens acima, com as quais tive contato por meio do Instagram, confirmando a importância do meio digital para a divulgação de discursos contra-hegemônicos. A modificação apenas dos arredores das figuras preserva a integridade das corporeidades, respeitando suas existências históricas e, simultaneamente, inserindo-as em contextos de afirmação e enaltecimento simbólico de suas pessoalidades, com a transformação dos cenários neutros do estúdio fotográfico em paisagens vibrantes e únicas, construindo uma contestação imagética às representações tradicionais simplistas solidificadas na memória coletiva.

A adição de cores por meio da inserção de imagens da fauna e da flora contrasta com o tom sépia das fotografias, enfatizando as posições históricas das mulheres no passado enquanto há, paralelamente, a conferência de signos que simbolizam vida, liberdade e mobilidade, em oposição à rigidez e austeridade das fotos de Henschel, com a presença de plantas em floração, borboletas em pleno voo e até mesmo um rio, elementos estéticos representantes de uma natureza que cresce e se afirma como presença a não ser ignorada. A substituição do turbante por um buquê de flores é particularmente significativa pela liberação que promove em relação ao cabelo da mulher fotografada, que provavelmente utilizava o adereço em razão da domesticação colonial de seu cabelo, uma vez que, “Historicamente, o cabelo único das pessoas *negras* foi desvalorizado como o mais visível estigma da negritude” (Kilomba, 2019, p. 126, grifo da autora), sendo que Mendes, em contraposição, positiva o lugar do cabelo ao relacioná-lo a flores. As vestimentas da segunda retratada também foram modificadas, com a inclusão de um véu, que garante uma maior cobertura de seu corpo, antes sexualizado pela considerável exposição da pele, e atribui um sentido de santidade, e de mangas bufantes, semelhantes às utilizadas pela elite na época, conferindo sentidos de nobreza e dignidade, diferentemente da representação original.

Em relação às condições de produção, é prescrito direcionar o olhar para o contexto histórico-social no qual a sujeita enunciativa, Silvana Mendes, se encontra, tendo em vista que as colagens engajam em um jogo de memória e atualidade que confronta a materialidade de objetos culturais do passado e a possibilidade de suas modificações no presente por posições ideológicas e ferramentas de produção modernas e diferenciadas. No âmbito da formação discursiva da memória, observa-se a presença do passado colonial no qual as imagens originais foram produzidas, enquanto na atualidade dispomos da herança racista e sexista resultante desse período histórico, constantemente contestada e refutada por movimentos de resistência. Diante disso, as *Afetocolagens* surgem no cruzamento entre

acontecimentos do passado e processos de ressignificação de relações de poder e de imagens de controle que perduram no presente e definem “historicamente os lugares de subalternidade, animalização e inferioridade da população negra” (Meirinho, 2020, p. 58), desafiando a anterioridade do processo discursivo subjacente à sua produção, e, conseqüentemente, os campos de sentido e imaginários racistas do presente.

Nesse viés, a posição da interlocutora e a sua inscrição ideológica também são essenciais para a criação de efeitos de sentido contra-hegemônicos, uma vez que a função-autor é, aqui, ocupada por uma mulher negra afetivamente alinhada à luta de sua comunidade, no lugar de um fotógrafo europeu que atendia a interesses coloniais, e que distorce a configuração tradicional da divisão social da leitura ao colocar-se como produtora de discursos artísticos, inserindo o seu trabalho no campo de uma arte negra que “funde o objeto do sujeito artista à obra, não apenas na tentativa de demarcar uma categorização ou contexto de subalternidade, mas de trazer uma concepção de contraposição e contestação de como este sempre foi representado e apropriado” (Meirinho, 2020, p.61). A coincidência de seu posicionamento identitário com as mulheres retratadas é igualmente notável, tendo em vista que a ordem racista e misógina suprime duplamente a humanidade e a agência de mulheres negras, fazendo com que as imagens coloniais representem, para elas, não apenas mensagens simbólicas, porém diretrizes normativas de existência, que afetam diretamente a sua vida, que “consiste em uma série de negociações que visam conciliar as contradições que separam nossas próprias imagens internas de mulheres afro-americanas com nossa objetificação como o Outro” (Collins, 2019, p.203). O trabalho de Mendes sobre elas, assim, recupera o direito da mulher negra de ser sujeita de seu discurso e de sua história (Gonzalez, 2020) ao elaborar uma rede memorial que conecta mulheres através do tempo.

Ao contestar as representações raciais e genderizadas pejorativas, contrariando a determinação da outridade e afirmando o pertencimento e a identidade, Silvana Mendes questiona as posições de autoridade e as formações ideológicas que subalternizaram mulheres negras, restringindo e inibindo suas identidades, discursos e memórias. Sua contestação representacional das narrativas visuais pertencentes ao imaginário político de dominação faz com que o seu trabalho participe de movimentos de resistência e renovação estética e discursiva, uma vez que, nele, além da percepção de um regime racista e sexista, há a ressignificação de elementos simbólicos a partir da possibilidade da “retomada, a repetição, a refutação e também o esquecimento desses elementos de saber que são os enunciados” (Possenti, 2009, p.365) da memória coletiva. Os efeitos de sentido resultantes de suas

colagens são do campo da reformulação da memória coletiva, revelando e reconfigurando diretrizes discursivas hegemônicas de criação, bem como abrindo espaço para novas e renovadas interpretações imagéticas.

Conclusões finais

Fazendo uso da perspectiva da Análise do Discurso, foi possível analisar a importância da imagem fotográfica para a constituição de uma memória compartilhada e de uma cultura visual assentada em representações racistas, sexistas e desumanizadoras e como o trabalho sobre elas pode contribuir para a reconfiguração das visualidades e perspectivas no meio social. Para isso, foram apresentadas duas imagens do arquivo de Alberto Henschel e as *afetocolagens* posteriormente geradas pela interferência de Silvana Mendes, que constituem, juntamente à sua série completa de colagens, um “acontecimento” subversivo no interior de uma formação ideológica social ainda carregada de preceitos e preconceitos coloniais. O seu trabalho foi, dessa forma, considerado de extrema relevância ao aproveitar a “presentificação do passado” (Mauad, 2008, p.10) da mensagem fotográfica para revelar os imaginários racistas e estereotipantes que perduram em nossa sociedade e ressignificá-los por meio da colagem digital, atualizando os sentidos histórica e culturalmente construídos sobre visualidades e corporeidades negras.

As modificações apresentadas por Mendes realocam sentidos a partir da conferência de elementos positivos às corporeidades negras, representantes de vida, liberdade e identidade em oposição à reificação promovida pelas *cartes de visite* de Henschel, ressignificando narrativas visuais históricas permeadas por sentidos racistas e simplistas oriundos de uma matriz colonial do poder. Em suas obras, o olhar configura-se a partir das possibilidades do dizer derivadas da memória constitutiva não contempladas na constituição da gramática visual colonial, firmando um acontecimento de resistência e renovação frente às estéticas e discursos tradicionais sobre sujeitos e sujeitas negros nos campos artístico e social, reestruturando a memória no presente a partir da recusa da estereotipagem do passado. O registro fotográfico, após esse processo, deixou de se identificar como um ato predatório que se conforma aos ideais hegemônicos, como apontado por Sontag (2004), e se tornou uma instância de fortalecimento identitário coletivo.

REFERÊNCIAS

- COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e política do empoderamento*. São Paulo: Boitempo, 2019.
- DAVALLON, Jean. A Imagem, uma Arte de Memória?. In: ACHARD, Pierre [et al.]. *Papel da Memória*. Campinas, SP: Pontes, 1999. p.23-38.
- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: Ensaio, intervenções e diálogos*. São Paulo: Editora Zahar, 2020.
- HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- HENSCHER, Alberto. *Mulher de turbante*. Coleção Gilberto Ferrez. Rio de Janeiro, 1870 circa. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/67157>. Acesso em: 5 set. 2023.
- HENSCHER, Alberto. *Negra de Pernambuco*. Convênio Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles. Pernambuco, 1869 circa. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasilliana/handle/20.500.12156.1/4503>. Acesso em: 5 set. 2023.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano*. São Paulo: Editora Cobogó, 2019.
- MAUAD, Ana Maria. *Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: Editora da UFF, 2008.
- MEIRINHO, Daniel. Ressignificações contemporâneas dos imaginários racializados nas artes visuais. *Revista Farol*, Espírito Santo, vol. 16, n. 23, 2020, p. 55-70. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/34029>. Acesso em: 8 set. 2024.
- MENDES, Silvana. *Afetocolagens série II, 2022*. 11 jul. 2022a. Instagram: @sil.vana. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Cf4qJqBpyaA/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 3 set. 2023.
- MENDES, Silvana. *As colagens da série Frestas visam reconstruir essas imagens*. 9 out. 2024. Instagram: @sil.vana. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DA4D8TzvisG/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 9 out. 2024.
- MENDES, Silvana. *Reconstruindo Narrativas Visuais de Pessoas Negras na Fotografia Colonial*. 19 abr. 2022b. Instagram: @sil.vana. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CciUjqsOf0n/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 3 set. 2023

MENDES, Silvana. *sobre o uso da fotografia como documento, como forma de ordenar, criar "verdades" e os usos das imagens*. 16 jun. 2021. Instagram: @sil.vana. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CQM9VHdJZbe/>. Acesso em: 3 set. 2023.

NERY, Karina Silveira. *Colagem e apropriação fotográfica na arte contemporânea brasileira: "Imagens curam imagens"*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2023.

ORLANDI, Eni P. Autoria e interpretação. In: _____. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. 5 edição. Campinas, SP: Pontes Editores, 2007. p. 63-78.

ORLANDI, Eni Puccinelli (org.). *Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional*. 2 edição. Campinas, SP: Pontes, 2001.

PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. 6 edição. Campinas, SP: Pontes Editores, 2012.

PÊCHEUX, Michel. Papel da Memória. In: ACHARD, Pierre [et al.]. *Papel da Memória*. Campinas, SP: Pontes, 1999. p.49-58.

POSSENTI, Sírio. Teoria do discurso: um caso de múltiplas rupturas. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina (orgs.). *Introdução à Linguística: fundamentos epistemológicos*. 4 ed. Vol. 3. São Paulo: Cortez, 2009. Cap. 10, p. 353-391.

PORTAS VILASECA GALERIA. *Silvana Mendes*. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.portasvilaseca.com.br/wp/br/artistas/silvana-mendes/>. Acesso em: 3 set. 2023.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. 1 edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Vasconcellos, C. S. (2009). O Uso de Fotografias de Africanos no Estudo Etnográfico de Manuel Querino. *Sankofa (São Paulo)*, 2(4), 88-111. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/sankofa/article/view/88747>. Acesso em: 3 set. 2024.

A quem pertence a memória? A imagem como dispositivo mnemônico: acervo fotográfico digital de uma comunidade de atingidos por barragem na Paraíba

To whom does memory belong? The image as a mnemonic device: digital photographic archive of a community affected by a dam in Paraíba, Brasil

Bernardo Américo Batista Tavares

Universidade Federal da Paraíba

João Pessoa, PB, Brasil

bernardoamericobt@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0001-5520-0945>

Lara Santos de Amorim

Universidade Federal da Paraíba

João Pessoa, PB, Brasil

amorimlaras@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7321-8540>

Recebido em: 30 de junho de 2024

Aceito em: 30 de julho de 2024

Resumo

Este artigo propõe analisar um acervo fotográfico construído e organizado por um projeto extensionista em Antropologia Visual na Universidade Federal da Paraíba entre 2020 a 2022, que deu origem ao trabalho de conclusão de curso do autor concluído em 2023, ambos orientados pela co-autora do artigo. Buscamos suscitar uma reflexão em torno das fotografias, entendendo-as como sendo coisas dotadas de vida, que fazem que, em torno de si, reverbere uma série de ações e eventos a partir do imaginário, dos desejos e intenções de sujeitos sociais. O artigo propõe discutir os conceitos de imagem, memória e arquivo, refletindo como a fotografia pode ser utilizada na pesquisa etnográfica com comunidades de atingidos por barragens, enquanto um dispositivo mnemônico. A investigação realizada apresenta a prática etnográfica como um lugar sensível para pensar os usos e gestões de imagens fotográficas, estimulando o diálogo com as comunidades atingidas e movimentos sociais, refletindo como a imagem pode ser articulada enquanto forma de mobilização social e política de memória.

Palavras chave: Memória, Acervo fotográfico, Atingidos por barragem, Antropologia Visual.

Abstract

This article proposes to analyze a photographic collection built and organized by an extension project in Visual Anthropology at the Federal University of Paraíba between 2020 and 2022, which resulted in the author's undergraduate thesis completed in 2023, both supervised by the co-author of the article. We aim to provoke a reflection on the photographs, understanding them as entities endowed with life, which, in turn, cause a series of actions and events to resonate around them based on the imagination, desires, and intentions of social subjects. The article proposes to discuss the concepts of image, memory, and archive, reflecting on how images can be used in ethnographic research with communities affected by dams as mnemonic devices. The conducted investigation presents ethnographic practice as a sensitive space to think about the uses and management of photographic images, stimulating a dialogue with affected communities and social movements, reflecting on how images can be articulated as a form of social and political mobilization of memory.

Keywords: Memory, Photographic Collection, Dam-Affected Communities, Visual Anthropology.

Introdução

O presente artigo é resultado de uma pesquisa realizada entre 2020 a 2023, a partir de um projeto extensionista na Universidade Federal da Paraíba/UFPB, que resultou no trabalho de conclusão de curso deste autor, orientado pela professora Dra. Lara Santos de Amorim (UFPB), também autora deste artigo. Ao longo da pesquisa de TCC, utilizamos o conceito de foto-elicitação de Collier¹ para pensar a imagem fotográfica como ferramenta de pesquisa no trabalho etnográfico com comunidades atingidas pela barragem de Acauã, na Paraíba. Tal metodologia de pesquisa com imagens permitiu acesso às memórias individuais e coletivas dos interlocutores, compreendendo que essa prática teórico-metodológica oferece ao processo mnemônico um quadro mais dinâmico e vivo. Desta forma, para além do seu referente, a fotografia foi percebida no contexto da pesquisa como “coisas que pensam”, capazes de constituir em si, uma rede de pensamento, sendo compreendida, portanto, enquanto um fenômeno específico e particular (Samain, 2012).

Torna-se importante, desde já, inserir o leitor no contexto geral onde nasce a presente investigação, bem como aquela que resultou no TCC concluído em 2023 (Tavares, 2023). A pesquisa inicia-se em 2020, a partir da participação do então discente no curso de graduação em antropologia na Universidade Federal da Paraíba/Campus IV, em um projeto extensionista na área de Antropologia Visual. Em 2020, o projeto intitulado “O uso da fotoetnografia em uma Plataforma Digital: memórias de um reassentamento de atingidos por barragem no agreste paraibano” buscou construir e organizar um acervo fotográfico digital produzido pelo projeto de extensão desde sua primeira edição, em 2016 (orientado por diferentes professores da UFPB), a fim de construir uma narrativa etnográfica para as fotografias reunidas no acervo, enfatizando as memórias coletivas dos atingidos por barragem, a partir da formação de categorias analíticas, de forma a conceber o desenho de uma Plataforma Digital que evidenciasse as memórias desses agentes que viveram a experiência de serem atingidos por barragem e serem destituídos de seu território.

Já em sua quinta edição, em 2021, intitulada “Plataforma digital e acervo fotoetnográfico: memória e visibilidade em uma comunidade de atingidos por barragens”, o projeto de extensão deu continuidade ao processo de gestão sobre o acervo fotográfico construído na edição anterior, a fim de elaborar o desenho final para a disposição das

¹ John Collier (1973) compreende que o processo de foto-elicitação envolve a apresentação de fotografias aos interlocutores da pesquisa, os quais são convidados a comentar, interpretar e discutir o que vêem nas imagens.

fotografias e dos textos na Plataforma Digital. Tal desenho se constituiu a partir de um novo processo de gestão sobre as fotografias do acervo, considerando desta vez, uma prática etnográfica colaborativa, através do diálogo com moradores da comunidade do Cajá e Pedro Velho na Paraíba, bem como, com as lideranças do Movimento de Atingidos por Barragem na Paraíba (MAB-PB). A partir desses diálogos, realizados por meio do *Google Meet* (portanto de forma remota) com os guardiões da memória das comunidades e do movimento de atingidos por barragem, tornou-se possível a elaboração de uma Plataforma Digital que se empenhou em considerar as múltiplas vozes e referências de vida desse interlocutores. Durante esse processo, que se constituiu em realizar reuniões remotas com os interlocutores, durante as quais estes interagiam com o desenho proposto pelo projeto para a Plataforma, entendemos que o *site* da Plataforma Digital conseguiu elaborar uma linguagem imagética-textual que privilegiou a escuta da memória coletiva dessas pessoas. Ao exibir as fotos que foram recolhidas, ao longo de anos, por diferentes edições do projeto na região, vários diálogos surgiram sobre o momento da construção da barragem e suas consequências. O processo de foto-elicitação, ou seja, as memórias e conversas suscitadas pelas fotografias exibidas sobre a comunidade e o processo de construção da barragem na Plataforma, foi fundamental para a definição do desenho final da narrativa visual da Plataforma, uma vez que quando os/as interlocutores/as lembravam e contavam suas histórias, as memórias coletivas e individuais emergiram em suas narrativas, tornando-os, portanto, verdadeiros guardiões da memória.

É importante esclarecer, no entanto, que o projeto de extensão tomado aqui como referência, e que embasou a elaboração do TCC de Bernardo Tavares, foi realizado durante a Pandemia da Covid-19, durante duas edições, entre 2020 e 2022, o que significou que a pesquisa de campo com as comunidades não podia ser realizada *in loco*, de forma presencial, mas apenas e obrigatoriamente, de forma remota. A solução encontrada para resolver este impedimento foi catalogar um acervo de fotografias que havia sido registrado em campo por três edições anteriores do projeto (2016, 2018 e 2019), mas que acabou formando uma valiosa coleção de fotografias sobre a comunidade do Cajá/PB. Outro esclarecimento necessário diz respeito ao fato de que as edições anteriores do projeto de extensão foram coordenadas por professores que são, até hoje, parceiros do projeto, como é o caso da professora Maristela Andrade (UFPB/Campus 1), e do professor João Mendonça (UFPB/Campus IV), ambos professores do PPGA/UFPB.

Neste sentido, durante a pandemia, a segunda edição do projeto extensionista desenvolvido em 2021, investiu na análise das fotografias junto aos interlocutores a partir do

processo de foto-elicitación, que foi realizado por meio da plataforma de comunicação digital, *google meet*, resultando em materiais audiovisuais gravados de forma remota, e que foram transcritos e analisados ao longo da pesquisa empenhada para o trabalho de conclusão de curso deste pesquisador.

A partir da análise deste material gravado e transcrito, foi possível verificar novas perguntas e reflexões sobre os processos de recepção e construção de sentidos das fotografias realizados com os interlocutores via *google meet*. Este processo de análise das coleções imagéticas coletadas durante o projeto de extensão em 2020 e 2021, a partir das narrativas orais dos interlocutores da pesquisa coletadas durante a experiência de foto-elicitación, resultou em três coleções imagéticas específicas, quais sejam: a) Antiga Cajá; b) Antiga Cajá Alagada e c) Movimento de Atingidos por Barragem na Paraíba.

Durante as investigações estabelecidas para o Trabalho de Conclusão de Curso, outra coleção fotográfica foi localizada no *facebook*² tendo sido organizada de forma diferente das coleções anteriores, desta vez recolhendo memórias sobre a comunidade de Pedro Velho/PB. Neste caso, entretanto, não foi possível estabelecer o mesmo diálogo polifônico com os interlocutores tal como ocorreu durante o projeto extensionista, mas as categorias utilizadas nas três coleções anteriores foram adaptadas para a formação da Coleção fotográfica de Pedro Velho. Tendo assim sido formada uma quarta coleção fotográfica denominada Antiga Pedro Velho.

Durante o processo de análise das narrativas orais dos interlocutores e das fotografias destas coleções, foi possível compreender aspectos que articulam uma fotografia de uma coleção, em relação à uma fotografia pertencente à outra coleção, formando redes de informações sobre os interlocutores, ativando memórias individuais e coletivas da comunidade de atingidos, revelando uma experiência coletiva comum entre as diferentes comunidades atingidas por um mesmo empreendimento. Para isso, partiu-se dos diálogos e interlocuções realizadas ao longo de 2021 e 2022, junto aos moradores e lideranças das comunidades do Cajá e Pedro Velho (P.B.), contando também com a colaboração de

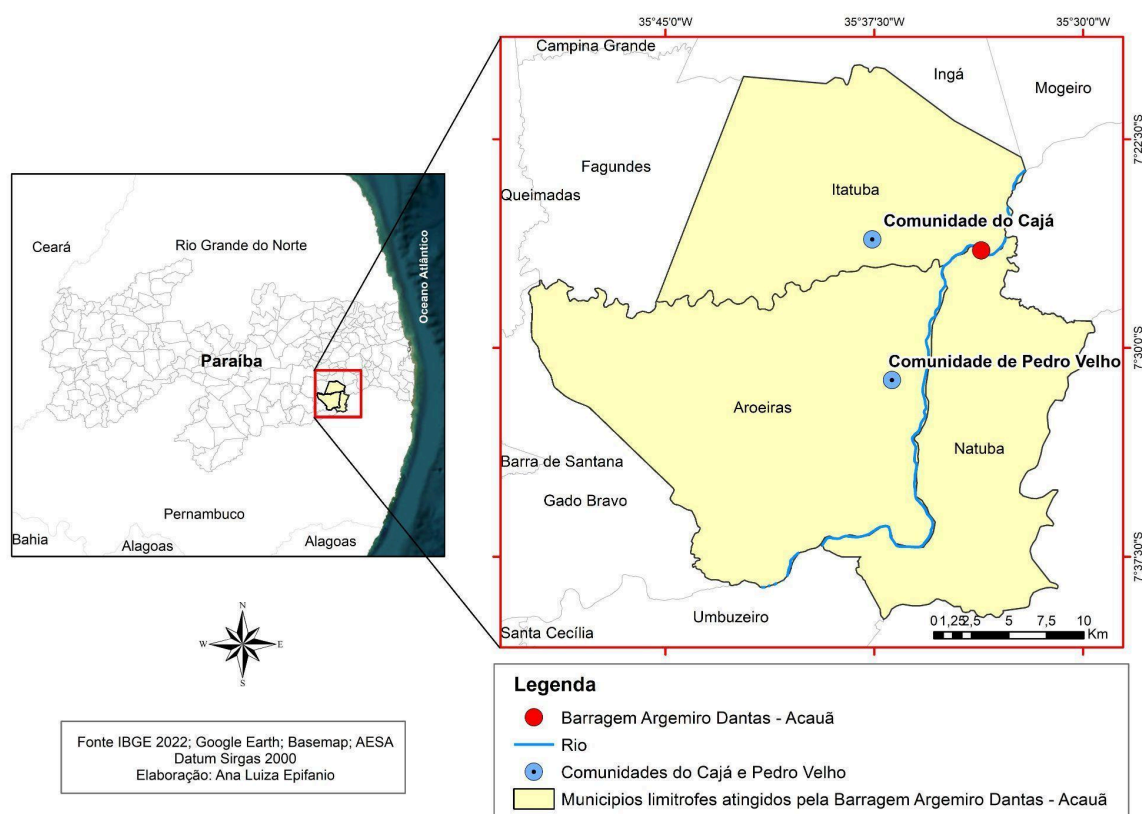
² A partir de alguns relatos transcritos durante o exercício de fotoelicitación sobre uma das coleções/conjuntos fotográficos (antiga Cajá), foi possível a localização de uma outra coleção que diz respeito à comunidade de Pedro Velho. A partir de uma informação dada pelo interlocutor Osvaldo Bernardo, foi realizada uma pesquisa de dados pela internet, a partir de uma pesquisa multi-situada em espaços cibernéticos, no facebook pessoal de um dos interlocutores da pesquisa. Foi possível, assim, constituir um primeiro conjunto bruto de duzentas e noventa e duas (292) fotografias da antiga disposição geográfica-territorial da comunidade de Pedro Velho, que foram organizadas e catalogadas pelo pesquisador durante a pesquisa de TCC.

integrantes do Movimento de Atingidos por Barragem na Paraíba (MAB-PB), destacando-se nesse processo, Osvaldo Bernardo, Aline Sabino e Marcos Araújo.

Este artigo busca refletir sobre a fotografia enquanto um dispositivo mnemônico, ao discutir os conceitos de imagem, memória e arquivo, considerando que a imagem pode ser utilizada na pesquisa etnográfica enquanto ferramenta de acesso às memórias dos interlocutores. As investigações teóricas centram-se em compreender os conceitos referidos, refletindo sobre os usos, riscos e possibilidades de análises de coleções e acervos imagéticos na pesquisa etnográfica. Para além disso, buscamos, a partir do contexto etnográfico da pesquisa que vem sendo realizada desde 2020, evidenciar as trajetórias e ações realizadas pelo Projeto Extensionista, bem como os avanços e desdobramentos da pesquisa realizada para o trabalho de conclusão de curso do autor (Tavares, 2023). Nesse sentido, dedicamos esforços à discussão sobre as implicações e possibilidades teórico-metodológicas do trabalho com imagem e memória na antropologia. Refletindo, assim, sobre o estatuto da imagem fotográfica e suas possibilidades teórico-metodológicas na pesquisa etnográfica com a memória.

1. Comunidade do Cajá, Pedro Velho e Movimento Atingidos por Barragem na Paraíba

As comunidades do Cajá e Pedro Velho se localizam na região semiárida do Estado da Paraíba, fazendo parte respectivamente dos municípios de Itatuba e Aroeiras, ambas comunidades atingidas por um empreendimento de construção de uma barragem para captação e distribuição de águas para outros municípios e centros urbanos do Estado.



Mapa I: Mapa de localização das comunidades do Cajá e Pedro Velho e da Barragem Argemiro Dantas (Acauã), bem como das regiões limítrofes atingidas pela barragem.

A Barragem Argemiro Dantas, popularmente conhecida como barragem de Acauã, atingiu cerca de 900 famílias e em média 5.000 moradores de comunidades ribeirinhas que viviam às margens do Rio Paraíba, sendo elas situadas entre os municípios de Aroeiras-PB, Itatuba-PB e Natuba-PB. A priori, a construção da barragem visava captação e redistribuição de água para municípios como Campina Grande - PB. No entanto, a construção se constituiu através de diversas violações de direitos humanos cometidos contra famílias e moradores das comunidades ribeirinhas da região.

A construção da barragem começou em 1999 e terminou em 2002, ocorrendo na região limítrofe dos municípios de Aroeiras-PB, Itatuba-PB e Natuba-PB. De acordo com o laudo técnico solicitado pelo Ministério Público (2008), a barragem, diferentemente da maior parte das barragens com o mesmo porte, não foi construída para geração de energia, mas sim para o abastecimento de água para os municípios de Salgado de São Félix, Itabaiana, Pilar, Ingá, Itatuba, Mogeiro, São Miguel do Taipu, Aroeiras e Fagundes, assim como, para reforçar a disponibilidade hídrica para os municípios de Campina Grande, Boqueirão, Queimadas e Caturité. Além disso, interesses econômicos secundários teriam influenciado a construção da barragem na região, conforme aponta o laudo técnico:

(...)havia atividades de irrigação no Baixo Vale do Paraíba bem como em algumas áreas do Rio Paraibinha, afluente do Paraíba, além da criação de um ‘polo pesqueiro’ e a regularização da vazão a montante da barragem, que contribuiria para contenção definitiva das enchentes nas cidades de Salgado de São Félix, Itabaiana, São Miguel de Taipu, Cruz do Espírito Santo e Cabedelo” (Oliveira et al. *apud* Santos, 2008, Laudo Técnico 361/2018, p.7).

Conforme destaca Oliveira, F. G.; Sousa, A. M.; Barros Junior, G. e Nascimento, M. F. à respeito da construção da barragem:

As medidas mitigadoras, inclusive as previstas no Estudo de Impacto Ambiental, não foram implementadas. O Governo do Estado ignorou completamente a necessidade de a população desenvolver atividades produtivas e a re-assentou em conjuntos habitacionais rurais, o que é um contra-senso, uma vez que não faz sentido criar conjunto habitacional no meio rural sem que a ele esteja associado à áreas de produção.(2005, p.2)

Nesse contexto, a barragem provocou a destruição territorial de sete comunidades entre as regiões de Itatuba, Natuba e Aroeiras, localizadas no estado da Paraíba, sendo elas: Melancia, Cajá, Ilha Grande, Pedro Velho, Cafundó, Costa e Água Peba, realocadas para uma região semiárida que não oferecia as mesmas condições que o território ribeirinho de origem. Enquanto que no antigo território os povoados camponeses subsistiam a partir das produções agrícolas, da pesca e a criação de animais, a nova disposição com dimensões geográficas reduzidas não ofereceu as mesmas condições para as práticas da produção tradicional e cultural das comunidades.

Conforme pontuado anteriormente, o governo do Estado realocou as comunidades para novos conjuntos habitacionais, o que não faria sentido para regiões rurais que não possuísem a mesma dinâmica econômica e produtiva dos centros urbanos (Oliveira, F. G.; *et al*, 2005). Ademais, os conjuntos habitacionais para os quais as comunidades foram realocadas pelo governo do Estado não ofereciam sequer infraestrutura suficiente para as famílias atingidas, como destaca Osvaldo Bernardo, antigo morador da comunidade de Pedro

Velho, e coordenador do Movimento de Atingidos por Barragem na Paraíba (MAB-PB), durante um dos nossos encontros/diálogos sobre esse momento histórico:

(...) foi feita essa, eles chamam de “agrovila”, as casas de placa. Só que as casas de placa, o Estado nem sequer entregou a chave a ninguém, quando a água chegou porque, o que acontece, as casas foram feitas, só que para onde as famílias iam ser realocadas não tinha adutora, não tinha energia elétrica para todo mundo, não tinha infraestrutura nenhuma, então as famílias preferiram ficar às margens do rio, que tinha água, que tinha onde você criar, tinha onde plantar, então vamo ficar por aqui, porque o Estado não deu as condições.

Neste sentido, o processo de desapropriação e deslocamento das comunidades atingidas pela Barragem de Acauã ocorreu a partir de múltiplas violações de direitos humanos, conforme foi destacado nas denúncias apontadas pelo MAB no relatório da Comissão Especial “Atingidos por barragem”, realizada pelo Conselho de Defesa dos Direitos da Pessoa Humana (CDDPH), que lista as seguintes denúncias das comunidades atingidas por Acauã:

- déficit habitacional de 240 moradias em relação à quantidade de famílias deslocadas;
- escolas inexistentes ou com funcionamento precário;
- merenda escolar precária;
- posto médico inexistente ou com funcionamento precário;
- assistência médica ruim;
- inexistência de área para desenvolvimento da agricultura e pecuária;
- 121 famílias sem rede de energia elétrica;
- três comunidades sem rede de telefonia (252 famílias);
- segurança pública inexistente;
- 471 famílias excluídas de qualquer programa social;
- vias de acesso precárias; transporte público precário e sem atendimento regular;
- água: captação inexistente (para 61 famílias), existente mas sem funcionamento (para 450 famílias) e existente e sem tratamento (para 150 famílias). (RELATÓRIO CDDPH, 2008, p. 59).

Assim, como pontua o mesmo relatório, no caso da Barragem de Acauã:

[...]houve e permanece uma frontal violação ao Pacto Internacional de Direitos Econômicos, Sociais e Culturais – PIDESC, que reconhece “o direito de toda pessoa a um nível de vida adequado para si própria e para sua família, inclusive à alimentação, vestimenta e moradia adequadas assim como a uma melhoria contínua de suas condições de vida” (art. 11). Podemos afirmar também que o Estado não tem tomado as medidas eficientes para garantir estes direitos, contrariando o PIDESC. (RELATÓRIO CDDPH, 2008, p. 61)

É a partir do contexto desses grandes projetos e de intensas violações de direitos humanos, que surgem a organização e mobilização de movimentos sociais que buscam denunciar os efeitos e crimes cometidos pelo Estado, o qual sob a justificativa de um “desenvolvimentismo econômico e social”, subtrai das populações tradicionais, rurais e ribeirinhas seus direitos fundamentais. Portanto, esses movimentos surgem como uma resposta autônoma das milhares de famílias, que a partir de uma experiência comum, formam uma unidade de enfrentamento e resistência. Desta forma, o movimento de atingidos por barragem (MAB):

(...) teve início por volta do final da década de 1970 na região do alto Uruguai RS/SC devido aos prejuízos das grandes construções de empreendimentos hidrelétricos, objetivando a produção de energia elétrica para os centros urbanos em detrimento das diversas comunidades ribeirinhas e seus direitos serem violados” (Reis, apud Barbosa, 2017, p. 47).

O MAB nasce como resposta à violação dos direitos de diversas comunidades ribeirinhas, resultado de um empreendimento estatal direcionado aos centros urbanos e setores produtivos, ignorando as mudanças e alterações socioculturais e econômicas que geraram a construção da barragem, e posteriormente agindo com negligência em relação às condições de vida destas famílias.

Deste modo, o MAB constitui-se enquanto uma organização regional e local que se desenvolveu a partir das repercussões e impactos causados pela construção de grandes projetos de barragens. Emergiu como uma resposta coletiva e organizada das comunidades afetadas, buscando reivindicar seus direitos e exigir compensações adequadas aos danos causados por esse tipo de empreendimento, bem como dar visibilidade aos processos de violações de direitos humanos causados pelo Estado.

Como destaca Santos (2015), o conceito de “atingido”, para além de ser utilizado nos contextos políticos enquanto forma de afirmação de direitos e denúncia das violações de direitos humanos sofridas, age diretamente para que os processos indenizatórios sejam justos e adequados às violências cometidas contra as comunidades, a partir de suas especificidades próprias. O conceito é também compreendido no interior do movimento, enquanto uma identidade política coletiva dos grupos atingidos, uma vez que esta “(...) identidade se origina na resistência coletiva ante uma opressão estruturada historicamente que seria insuportável se individualizada.” (Santos, 2015, p. 122).

A partir das múltiplas experiências específicas e singulares relacionadas a cada comunidade e família atingida, forma-se uma identidade coletiva através da qual uma experiência de violência compartilhada entre todos, de forma a dar luz e visibilidade à esses processos, partindo da organização popular para reaver seus direitos e lutar por uma transformação social e política da sociedade. Nesse direcionamento, de modo a tornar claro como se construiu o empreendimento colaborativo da presente pesquisa, torna-se fundamental para a compressão e visibilização desses processos políticos e sociais, recorrer às fotografias como fontes de memórias, sentimentos, afetos e resistências. Entendendo-as como documentos e testemunhos de uma violação de direitos humanos por parte das comunidades pesquisadas.

Neste contexto, o diálogo estabelecido entre o projeto extensionista e o Movimento de Atingidos por Barragem ocorreu durante a edição do projeto em 2021, o qual foi estabelecido por intermédio do pesquisador e integrante da comunidade Givanilton Barbosa, que também foi bolsista da pesquisa extensionista. Em função da pandemia ainda vigente, por consequência do Covid-19, o projeto ocorreu de maneira remota, utilizando-se principalmente da plataforma digital *Google Meet* como forma de estabelecer diálogos junto às lideranças de movimentos sociais e moradores da comunidade do Cajá. Os diálogos ocorreram intensamente durante a vigência da edição do projeto, e foram realizados entre uma ou duas vezes por mês, durante todo o curso do projeto.

A partir do mapeamento de interlocutores, foi possível estabelecer inicialmente o diálogo com Osvaldo Bernardo, antigo morador da comunidade de Pedro Velho, graduado em História pela Universidade Estadual Vale do Acaraú, e especialista em Energia e Sociedade no Capitalismo Contemporâneo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente é Coordenador do Movimento de Atingidos por Barragens na Paraíba (MAB-PB) e interlocutor privilegiado desta pesquisa. No âmbito do projeto, participou ativamente da organização e catalogação da coleção imagética do MAB-PB, bem como da elaboração da Plataforma Digital constituída a partir do projeto extensionista.

Por intermédio de Osvaldo Bernardo também foi possível estabelecer uma interlocução com outros dois moradores da comunidade do Cajá. Aline Sabino é uma delas, moradora da comunidade do Cajá e graduanda em História na Universidade Federal de Campina Grande/PB. Atualmente ela está articulada ao Movimento de Atingidos por Barragem na Paraíba e participou ativamente da organização e catalogação da coleção imagética da comunidade do Cajá. O segundo é Marcos Araújo, morador da comunidade do Cajá, em Itatuba-PB. Fotógrafo local, registrou as imagens fotográficas que fazem parte da coleção da comunidade do Cajá. Também participou como colaborador e interlocutor do projeto extensionista.

A partir da ativa colaboração e interlocução realizada pelo projeto extensionista com integrantes do MAB/PB, foi possível constituir uma prática arquivística colaborativa que se propôs a conceber um acervo imagético capaz de dialogar com os sujeitos históricos, valorizando suas memórias e experiências coletivas enquanto atingidos. A Plataforma procurou dar visibilidade aos processos de perdas e violência cometidos contra centenas de famílias ribeirinhas atingidas por Acauã.

Portanto, a partir da análise de documentos e relatórios institucionais, procuramos expor os contextos e processos de violências impostas às comunidades atingidas pela

barragem de Acauã, entendendo como a construção da barragem alterou drasticamente a realidade sociocultural e econômica das comunidades ribeirinhas, violando direitos humanos de centenas de famílias e milhares de pessoas e construindo uma rede de resistência, representada principalmente pelo MAB/PB.

2- Memórias visuais de atingidos por barragens

A análise etnográfica dos depoimentos e conversas com os interlocutores da pesquisa, expõe, por sua vez, como esses processos são experienciados pelos sujeitos históricos da memória. Destacando-se que a interlocução com a comunidade de atingidos ocorre sobretudo a partir de uma relação visual do interlocutor com a imagem fotográfica, ou seja, a partir do uso metodológico da foto-elicitação (Collier, 1973). As falas dos/as interlocutores/as evocam, portanto, as próprias imagens, bem como outras imagens e narrativas que vão sendo articuladas pelo imaginário (coletivo e individual) de cada um. Vejamos, portanto, a dinâmica das conversas ocorridas a partir do método da foto-elicitação, a seguir:

Entrevista/conversa com Osvaldo Bernardo, em 27/10/2021 via Google Meet:

“Vocês observem aí, as casas de alvenaria como eram casas boas, havia espaço para você criar (animais), pra você plantar. E fizeram uma favela rural. É só você olhar essas fotos aqui e as fotos da agrovila (assentamento) para ver a diferença, como a terra era fértil”. (Osvaldo Bernardo, 27/10/2021).



Imagem 1: Comunidade da antiga Cajá após a construção da barragem, em janeiro de 2004. **Autoria:** Marcos Araújo. **Coleção:** Antiga Cajá.



Imagem 2: Atual assentamento da comunidade do Cajá. À direita, a igreja de Deus no Brasil, seguida de casas de placa modelo padrão (casas de placa pré-moldadas). **Coleção:** Reassentamento da Comunidade do Cajá. (2019)

Ao se referir às fotografias acima, a primeira dizendo respeito ao antigo território alagado, e a segunda, à nova disposição territorial para a qual a comunidade do Cajá foi realocada, Osvaldo Bernardo também faz referência às outras fotografias da coleção Antiga Cajá, articulando narrativas entre as fotografias, de forma a compreendê-las em sua dimensão

documental. Percebemos, assim, que as fotografias são percebidas em um sentido político, enquanto prova e testemunho de violação de direitos humanos (Di Pietro, 2016). Neste sentido, entendemos que fotografias revelam experiências e podem ser entendidas como agentes mediadores e condutores das memórias dos interlocutores, à exemplo da fotografia a seguir:



Imagem 3: Antiga Comunidade do Cajá sendo alagada e algumas pessoas tirando seus pertences e se mudando às pressas. No centro da imagem, avistamos os três principais equipamentos da comunidade, da direita para a esquerda, uma pequena casa branca, a Telpa (antiga empresa de telecomunicações do Estado da Paraíba), a lavanderia, a Escola estadual e algumas residências dos moradores. **Autoria:** Marcos Araujo (fotógrafo). **Coleção:** Antiga Cajá.

A partir da análise da fotografia 3, exibida durante a entrevista via *google meet*, Marcos Araujo, fotógrafo da comunidade do Cajá, revela relatos à respeito de como se deu a construção da barragem de Acauã, e a comunicação entre o Governo do Estado e as populações ribeirinhas:

É porque o boato que corria na região, era que essa barragem ia passar anos pra encher né, aí ninguém esperava essa proporção de água nesse curto espaço de tempo né. Foi muito rápido, realmente foi muito rápido, pelo que o pessoal falava que ia demorar, foi muito rápido. (Marcos Araujo, 27/10/2021)

Em seguida, Marcos Araújo comenta a respeito do diálogo estabelecido durante o processo, entre o Estado e as famílias que habitavam a beira do rio:

Não, assim, comunicado mesmo que a barragem ia encher, quando ia encher, comunicado mesmo eu não lembro da gente ter recebido nenhum comunicado desse tipo né, só como eu tô falando, era o que a gente visualizava né. (Marcos Araújo, 27/10/2021)

Nesse sentido, como destacado a partir dos relatos do interlocutor, percebemos que a maioria das famílias e moradores não tinha noção da proporção da obra, e da rapidez com a

qual a barragem iria “sangrar”, submergindo as comunidades. Portanto, face a falta de diálogo entre a esfera do poder público e a população durante a construção da barragem, bem como a falta de infraestrutura do reassentamento oferecido às famílias, que não possuía adutora, energia e espaço de produção agrícola, muitas famílias preferiram continuar em suas casas do que ir para um reassentamento que sequer oferecia condições mínimas de subsistência.

Nesse mesmo diálogo, Osvaldo Bernardo, líder do movimento de atingidos por barragens na Paraíba (MAB/PB), destaca a omissão do estado brasileiro para com as comunidades:

Eles diziam que essa barragem pra encher levaria 20 anos, e nem sequer começaram a pagar as famílias ainda. Nesse período, não queriam pagar ninguém não, tava lá as casas de placas, sem discutir com ninguém, pegaram o povo e jogaram. Muitas famílias não receberam o documento da casa, muitos até hoje não receberam o documento dessas casas, quase 20 anos sem receber um documento de uma porcaria de uma casa dessa de placa. E quando essas casas estavam prontas, inacabadas, as pessoas, quando a água chegou, o povo ocupou as casas, sem receber documento de ninguém, então quem chegou primeiro ocupou, quem não chegou ficou jogado, porque teve parte de pessoas que recebeu um pouquinho de dinheiro, outros ficaram jogados. (Osvaldo Bernardo, 27/10/2021)

Além das comunidades que foram atingidas, observamos que não ocorreu sequer um diálogo bilateral a partir da iniciativa do estado, nem sequer um planejamento estrutural da nova disposição geográfica-territorial para a qual a comunidade iria ser realocada. Ocorreu também, segundo registros, que uma das comunidades atingidas pela Barragem Argemiro Dantas, a comunidade de Água Paba, sequer estava prevista de ser alagada no Estudo e Relatório de Impacto Ambiental (EIA/RIMA), uma vez que houve uma “(...) imprecisão dos levantamentos técnicos e físicos realizados pelos órgãos competentes, que não definiram exatamente toda a área que seria coberta pelas águas, quando o lago atingisse 100% de sua capacidade.” (Ribeiro, 2015, p. 14).

Cabe destacar, que embora a obra tenha sido iniciada em 1999, o EIA/RIMA só foi realizado nos anos 2000, o que deixa claro uma total despreocupação e negligência por parte do governo do Estado com os impactos ambientais, socioculturais e econômicos que a construção da barragem iria acarretar à milhares de moradores e famílias que habitavam às regiões ribeirinhas.

Conforme os relatos das experiências dos interlocutores da pesquisa, não ocorreu nenhuma medida para mitigar os problemas que iriam ser causados pela barragem para as famílias atingidas, além disso, tanto a imprensa paraibana, como os próprios representantes do Estado, ora não revelaram o real impacto, centrando-se em um suposto benefício

econômico da construção da barragem, ora colocaram as populações ribeirinhas como culpadas e/ou “teimosas” devido a permanência no território, em razão das “agrovilas”, reassentamento construídos para as famílias atingidas não oferecerem condições e infraestruturas mínimas para moradia.

Como pontuado anteriormente, os reassentamentos chamados pelo governo do Estado de “agrovilas” não possuíam infraestruturas mínimas para o pleno estabelecimento das famílias, tal como acesso a água potável, energia elétrica e espaço para produção agrícola e além disso, o novo espaço, diferentemente do território ribeirinho de origem, também não oferecia equipamentos públicos básicos, como: escola, posto de saúde, cemitério e creche.

Portanto, existe aqui um movimento instigante, uma vez que a fotografia não está/foi pensada enquanto um gatilho ou provocadora da expressão oral, que serviria apenas como um artifício metodológico que evoca a fala. Entretanto, a imagem é pensada como ponto condutor, é a partir dela, de suas memórias, de suas ruínas, de seus silêncios e de seus afetos que guia-se o empreendimento desta investigação, como destaca Bruno (2010):

As imagens passam... como fluxos... como pensamentos... como explosões de significações. As imagens fazem pensar e são “formas que pensam”. No labirinto – da imagem e da memória – entramos, então, com o propósito de ter apresentado uma metodologia estética (antropológica) para cinco histórias de vida. E de dentro dos quadros deste labirinto garantimos estarmos ainda no começo de um desvendamento mais expressivo de singulares histórias de vida, não enclausuradas somente de palavras, mas embrenhadas na prioridade heurística do pensamento das imagens, signos, figuras, silêncios, contextos e também palavras (p. 44).

Compreendendo essa vida da imagem, em sua dinâmica viva, recorro às imagens como constituintes vivas de um passado, que oferece a aquele que compartilha seus segredos e memórias um tipo de processo vivo de reconstrução do passado. As imagens evocadas deste passado se localizam no barro que se aloja nas entranhas e ruínas de um rio submerso. Assim, histórias que não foram contadas por uma memória oficial do estado brasileiro, a partir da fotografia e dos guardiões dessas memórias, revelam-se em lugares imagéticos, localizadas em um passado, nas trajetórias, e nas violências impostas, e também nas resistências de milhares de famílias atingidas.

Nesse sentido, a partir do que foi exposto, podemos compreender uma primeira dimensão das memórias visuais dos atingidos, em uma perspectiva mais ampla, considerando o contexto político de luta e denúncia das violações de direitos humanos pela organização popular do Movimento de Atingidos por Barragem na Paraíba (MAB-PB). Entendemos que estas memórias atuam no sentido político-documental, a partir do protagonismo de Osvaldo Bernardo, quando este recorre à imagens que articulam, sobretudo, a história do Movimento

de Atingidos por Barragem na Paraíba, e os processos de luta e resistência política dos atingidos, em sua organização popular e ação revolucionária.



Imagem 4 e 5: Casa do comerciante e ex -vereador do Cajá, Biu de Taurino (Severino Gonçalves). Este saiu às pressas, expulso pelas águas. Nas imagens avistamos algumas pessoas acenando de cima do telhado da casa e depois tirando o telhado e a madeira da casa para reaproveitar. Fotógrafo: Marcos Araujo. Coleção: Antiga Cajá.

Estas fotografias também trazem à tona narrativas sobre o processo de alagamento da comunidade, que ocorreu quando a barragem sangrou em 2004, pegando as famílias da comunidade do Cajá de surpresa, pois por falta de infraestrutura pública nos reassentamentos, muitas famílias acabaram permanecendo em suas casas que foram alagadas. Como destaca Aline Sabino durante o exercício de foto-elicitação com a fotografia acima (Imagens 4 e 5):

Aí eles estavam retirando o telhado e a madeira para reaproveitar, aí acredito que viram o fotógrafo e levantaram os braços pra (pausa pra um riso cômico, encerrando a fala no riso) (...) Esses daí não eram os moradores, essa residência era do ex-vereador da comunidade, aí essas pessoas, acredito que estavam trabalhando pra ele, fazendo esse trabalho pra ele". (Aline Sabino, 27/10/2021)

Mesmo que destacado a partir destas fotografias específicas acima referidas por Aline, esse mesmo processo reaparece documentado em outras fotografias de uma outra coleção fotográfica localizada em 2023, e organizada durante o empenho da pesquisa de TCC do autor (Tavares, 2023). Trata-se da Coleção *Antiga Pedro Velho* (Imagens 6, 7 e 8, abaixo) que diz respeito à comunidade de Pedro Velho, também atingida pela barragem de Acauã. Esta iconicidade da fotografia (identificada mesmo sem a interlocução com os moradores, mas a partir da análise de referentes que registram o alagamento do território), faz com que se estabeleça entre essas duas coleções, uma rede de memórias coletivas e narrativas capazes de nos guiar em torno da experiência comum de perda entre essas duas comunidades de Cajá e Pedro Velho.

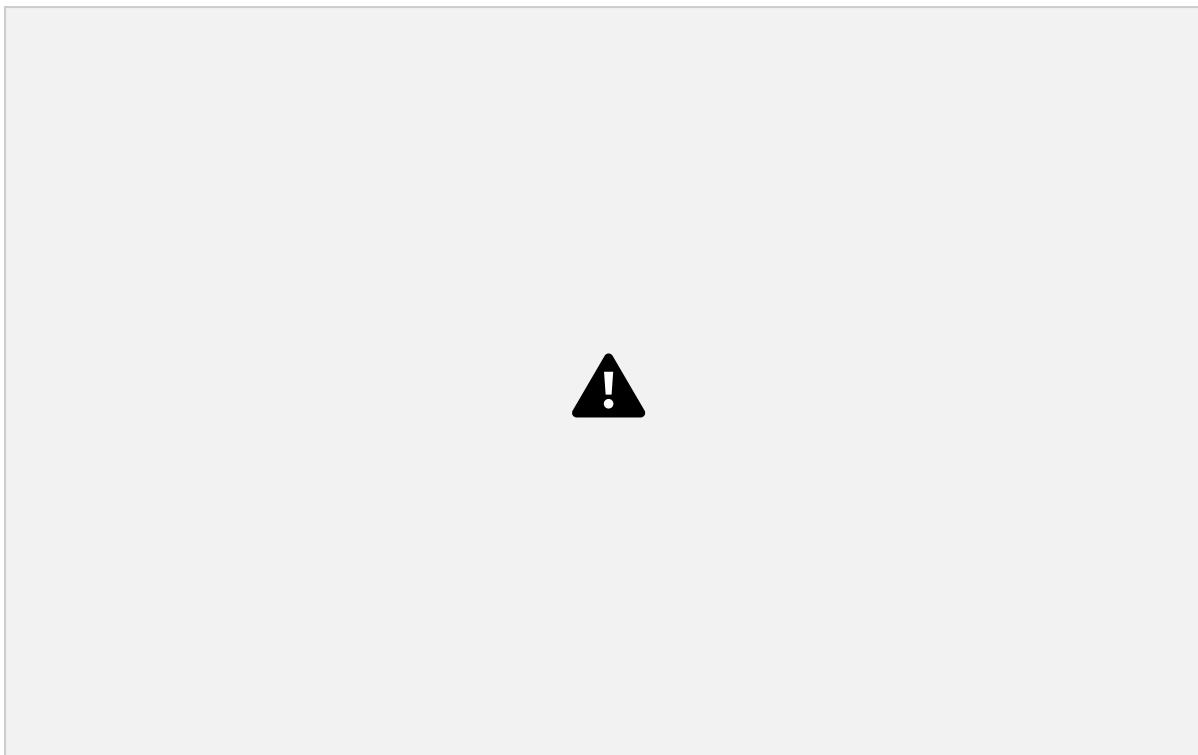


Imagem 06: Moradores da comunidade de Pedro Velho retirando as telhas, móveis e estruturas das casas durante o processo de alagamento territorial. Autoria: Desconhecida. Coleção: Antiga Pedro Velho.

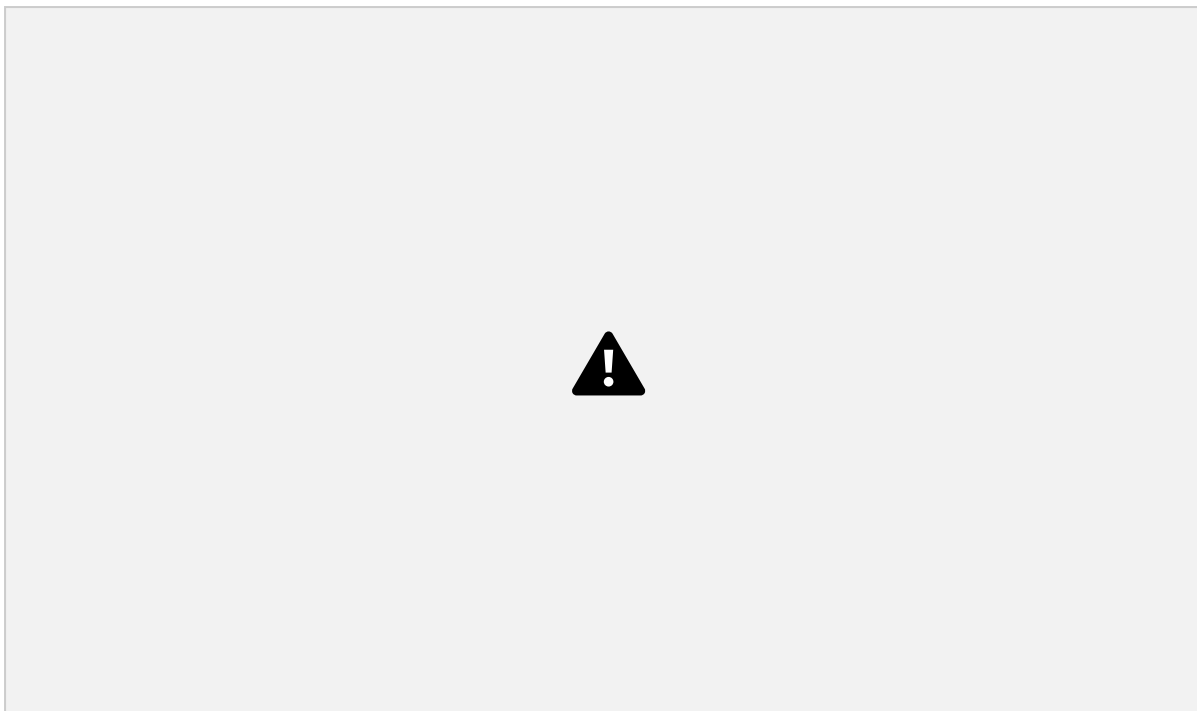


Imagem 07: Casas da comunidade de Pedro Velho sendo alagada. Avista-se uma escada, provavelmente utilizada para a retirada das telhas. Autoria: Desconhecida. Coleção: Antiga Pedro Velho

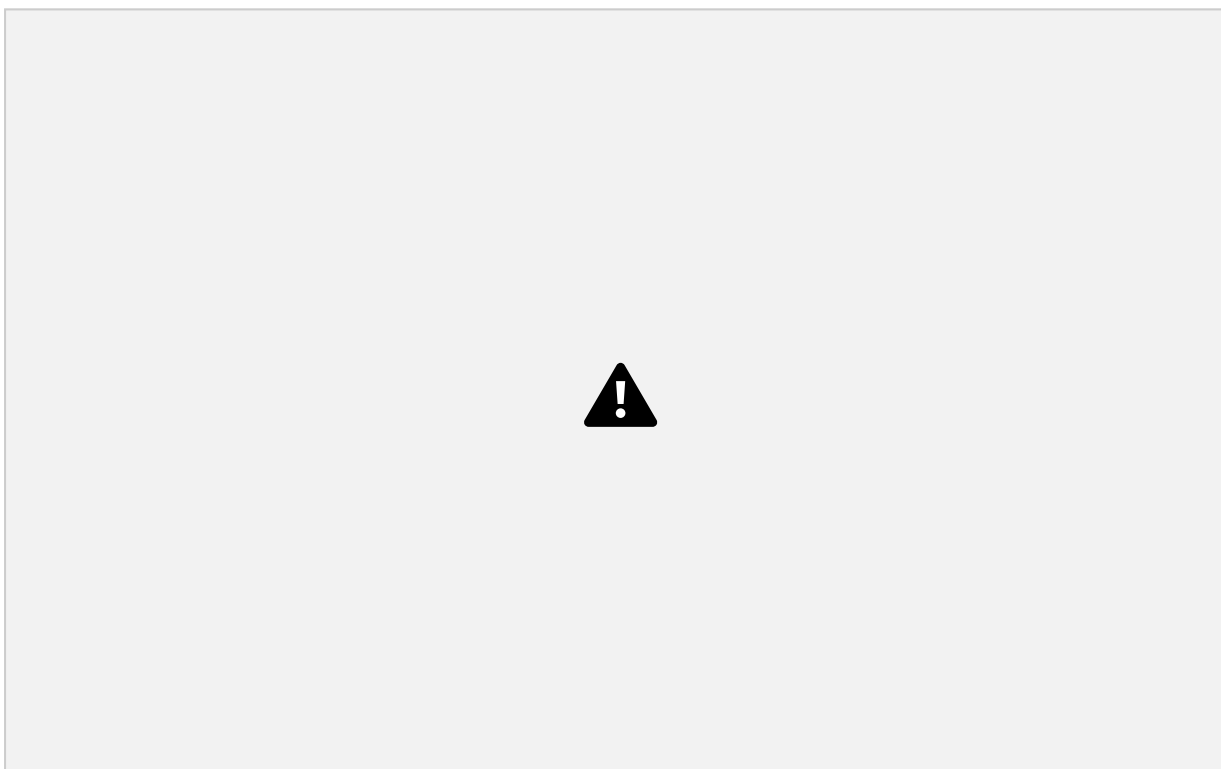


Imagem 08: Comunidade de Pedro Velho durante o processo de alagamento. Avista-se moradores retirando os móveis. Autoria: Desconhecida. Coleção: Antiga Pedro Velho.

3. Mal de Imagem: arquivo, imagem e memória

Jacques Derrida (2001) compreende o arquivo em sua natureza paradoxal e dolorosa, revelando como o arquivo é tanto uma fonte de preservação quanto de perda e esquecimento. Os arquivos, neste sentido, não seriam simples depósitos neutros de informações e acúmulo de informações, mas sim construídos e moldados por forças políticas, sociais e culturais. Portanto, o arquivo é essencialmente uma representação do passado, mas ao mesmo tempo é um espaço onde a presença do passado é constantemente redefinida pelo presente.

Ao refletirmos sobre o que seriam esses “arquivos”, recorremos ao cenário clássico descrito por Samain (2012), desse “(...) espaço de cor azul marinho (escuro), frio, abandonado, poeirento, com cheiro de mofo. Com poucas palavras, um lugar mortífero.” (Samain, 2012, p. 160). Voltando à Derrida (2001), ao compreender que todo arquivo guarda uma certa relação mórbida e violenta com o passado, uma vez que paralelamente à sua preservação, existe um ato de deixar ou querer esquecer algo, para que outro seja lembrado, assim, ao fundo de cada arquivo existe uma pilha de corpos empilhados, prontos para se levantarem ao som das preces de um ritual de retorno aos mortos (memória).

Lembremos da própria origem etimológica da palavra *memória*. Memória vem do latim *memória* de *memor -óris*, significando reminiscência, lembrança, aquele que se lembra de algo ou de alguém, estando relacionada à palavra *meminisse*, palavra também latina, que vem do verbo *memini*, significa: “[...] Ter presente (no espírito): lembrar-se; recordar-se [...]” (Dicionário Latino-Português/Francisco Torrinha. 7. Edição, 1997), a palavra *meminisse* tem relação com as antigas práticas litúrgicas de orações para os mortos e para os vivos (Nova Fronteira, Dicionário Etimológico, 1982).

Entendendo a memória como esse retorno dos mortos, poderíamos tomar a imagem fotográfica a partir de uma certa relação de liminaridade, já que Turner (1974) irá entender a liminaridade como uma condição ambígua, uma vez que “As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial.” (Turner, 1974, p. 117). Portanto, ao lembrar das provocações de Roland Barthes (2018) sobre a natureza da imagem fotográfica, nós a tomamos como uma pulsão de morte, sempre presente, sempre passada, o que ela produz/reproduz é único, só ocorreu naquele instante fragmentando e revelado à luz, “(...) ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.” (Ibid: 14). Nesse sentido, a fotografia “(...) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se

objeto: vivo então uma micro experiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro.” (Ibid: 20)

Assim, a experiência com a imagem coloca o observador em um lugar de assombração, uma vez que, por um lado, a fotografia condena à morte o referente, ao fixar um tempo e um espaço que jamais existirá essencialmente da mesma forma (Barthes, 2018). Por outro, se por liminaridade entende-se uma situação ambígua e transformadora, onde os sujeitos estão em um lugar de suspensão e transição entre seu estado social anterior e o novo (Turner, 1974). A fotografia, nesse quadro, poderia ser entendida como esse lugar de fuga, de transitoriedade, tornando-se ponto de encontro entre o tempo passado e o tempo presente, no qual a memória permanece em um estado de suspensão, tais como os fantasmas à espera dos cânticos e rituais de retornos dos mortos.

Retornando ao problema do arquivo, tentando entendê-lo como essa possibilidade de retorno, de suspensão, de pulsão, Samain (2012) compreende que:

O arquivo, penso, é uma memória em latência, uma memória que cochila, que, encoberta, poderá ser, amanhã, descoberta, re-aberta. Uma memória, aliás, que nos habita a tal ponto, que se diz de uma pessoa assassinada que ele era um “arquivo vivo”. Um arquivo é, na verdade, um pouco como um dicionário, essa coleção de unidades vivas de uma língua, enclausuradas no papel e, no entanto, sempre em movimento, como um balde de minhocas...(p. 160).

O arquivo, mesmo que submetido aos desejos e intenções do operador, guarda esses corpos, essas palavras em seus porões escuros, que mesmo imóveis ou sem força, continuam lá vivendo. Sobre essa natureza particular e paradoxal dos arquivos, como bem nos aponta Derrida (2001), estes não apresentam questões passadas, mas sim futuras, uma vez que constituídas sob o questionamento e respostas às concepções históricas do presente, assim, se apresentam numa relação de rendição, promessa para o futuro. O que essas preocupações/intenções reverberam e agem como entes-vivos no mundo só poderá ser visualizado nesse tempo outro, futuro.

Conforme destaca Myrian Santos (2013), as narrativas históricas que compreendem a organização de acervos, arquivos e coleções, e que portanto, dão corpo (forma) à memória, e sua respectiva transmissão social, nos lembram “daquilo que aconteceu”, seja nos museus ou na própria instituição escolar, e daquilo que não conseguimos alcançar, um tempo morto. A autora destaca que esse processo não seria a emergência de uma “verdade absoluta” apresentada pela história, mas sim um “(...) processo de constituição das coleções ocorrido a partir de um processo seletivo e pode se tornar uma arma política para as vítimas de guerras e genocídios, em que o esquecimento estabeleceu sua hegemonia.” (Santos, 2013, p. 28)

Entende-se, assim, que o arquivo deve ser pensado a partir de um eixo de tensionamento, não como mera reprodução linear e harmônica do passado, mas como um campo permeado de intenções, interesses e disputas políticas, assim, a “(...) lembrança, contudo, está vinculada àqueles que têm o poder, pois são eles que decidem quais narrativas deverão ser lembradas, preservadas e divulgadas.” (Ibid: 31).

Como destacou também Derrida (2001), a palavra arquivo, do grego *Arkhé*, compreende ao mesmo tempo um duplo-significado, a de começo e a de comando. A palavra articula sob esses dois princípios, duas dimensões, aquela ontológica, o começo, que regressa à um princípio físico e histórico, e a nomológica, o comando, que compreende o princípio da lei “(...) ali onde os homens e os deuses comandam, ali onde se exerce a autoridade, a ordem social, nesse lugar a partir do qual a ordem é dada(...)” (Derrida, 2001, p. 11). Nesse sentido:

(...) o princípio nomológico do comando que delineia os diversos discursos patentes, os quais constituem o arquivo nos seus enunciados ontológicos, numa temporalidade centrada agora no presente atual, mas que se articularia necessariamente com o presente futuro e com o presente passado. Seria, assim, o intérprete, como arconte, quem constituiria o arquivo no registro ontológico. Com isso, este perderia a sua fixidez e suposta estabilidade documental, isto é, a sua pretensa dimensão de fato e de verdade material, para se transformar pela consignação, realizada pelo intérprete, em verdade histórica. (Birman, 2009, p. 116).

Assim, o arquivo não seria um simples depósito neutro e passivo do passado, mas uma construção viva e contínua, que opera sob os processos de seleção, classificação e exclusão. Esse *modus operandi* constrói a maneira como a memória é preservada e representada socialmente a partir das verdades históricas estabelecidas pelos operadores do arquivo, como nos diria Benjamin (1994), aqueles que gozam do triunfo dos vitoriosos/dominadores. Nesse sentido, o que Derrida (2001) vai compreender como uma memória em latência diz respeito à própria prática, que ao mesmo tempo preserva e exclui, silencia. Portanto, os objetos latentes seriam aqueles que foram silenciados, escondidos nos porões do arquivo, em meio às ruínas de um passado nunca ouvido, nunca experienciado, mas que permanece de certa maneira vivo, pulsando, escondido no interior do arquivo, esperando ser redescoberto, reinterpretado e reimaginado em um presente redimido com suas vítimas do passado. (Benjamin, 1994)

Retomando Samain (2012) à luz de Derrida, sobre o qual o próprio autor também faz referência, entendendo o arquivo como essa “memória em latência”, encobertas em meios às ruínas provocadas por seus operadores, elas ainda permanecem no interior dos entulhos subterrâneos, pulsando, vivas como um segredo. Pensamos, nesse sentido, que o trabalho em arquivos constitui-se numa certa relação arqueológica, de escavar, descobrir e redescobrir essas memórias, retomá-las à luz do passado lançando para um futuro imaginado no presente.

Como forma de elucidar essas questões relativas à constituição do arquivo a partir da dimensão da imagem, trazemos para o diálogo, um artigo específico escrito por Samain e Bruno (2016). Este consistiu, por um lado, em um movimento da autora de descobrir e explorar um acervo imagético dos indígenas da etnia Kamayurá, produzidos na década de 1970, e por outro, de compreender a produção técnica realizada pelo antropólogo Etienne Samain, bem como as reminiscências, questionamentos e imaginários que emergiram desse esforço de pensar e ler as imagens fotográficas e diários de campo produzidos numa expedição realizadas com os indígenas Kamayurá, no Alto do Xingu entre 1977 e 1978.

Etienne Samain compreende, nesse contexto, essa experiência de rever seus arquivos de pesquisa imagética e documental, produzidas há mais de 30 anos, como:

(...) uma viagem descompromissada e abandonada ao meu imaginário. Não evidentemente uma viagem que não teria sido feita ou uma aventura na qual procuraria, hoje, fantasmas. Queria, sim, me deixar capturar e cativar por esses movimentos desordenados das imagens. Procurar rever com o recuo do tempo, à distância, sob outro prisma e, talvez, outros ângulos o que não podia ou não tinha conseguido entrever na época. Deixar o estranhamento me habitar novamente. Minha aventura dispensava todo pré-texto. (Samain; Bruno, 2016, p. 9).

A partir dessa experiência/movimento com as imagens fotográficas, foi possível pensar, como observou Fabiana Bruno, que o arquivo guardado na biblioteca do pesquisador e professor mantinha uma vida, em um certo momento ele falava com ela, não em um sentido verbal, mas em uma comunicação visual específica, a qual sequer inicialmente conseguia digerir em palavras (escrita), mas que se mostravam como uma possibilidade para a compreensão/leitura não de:

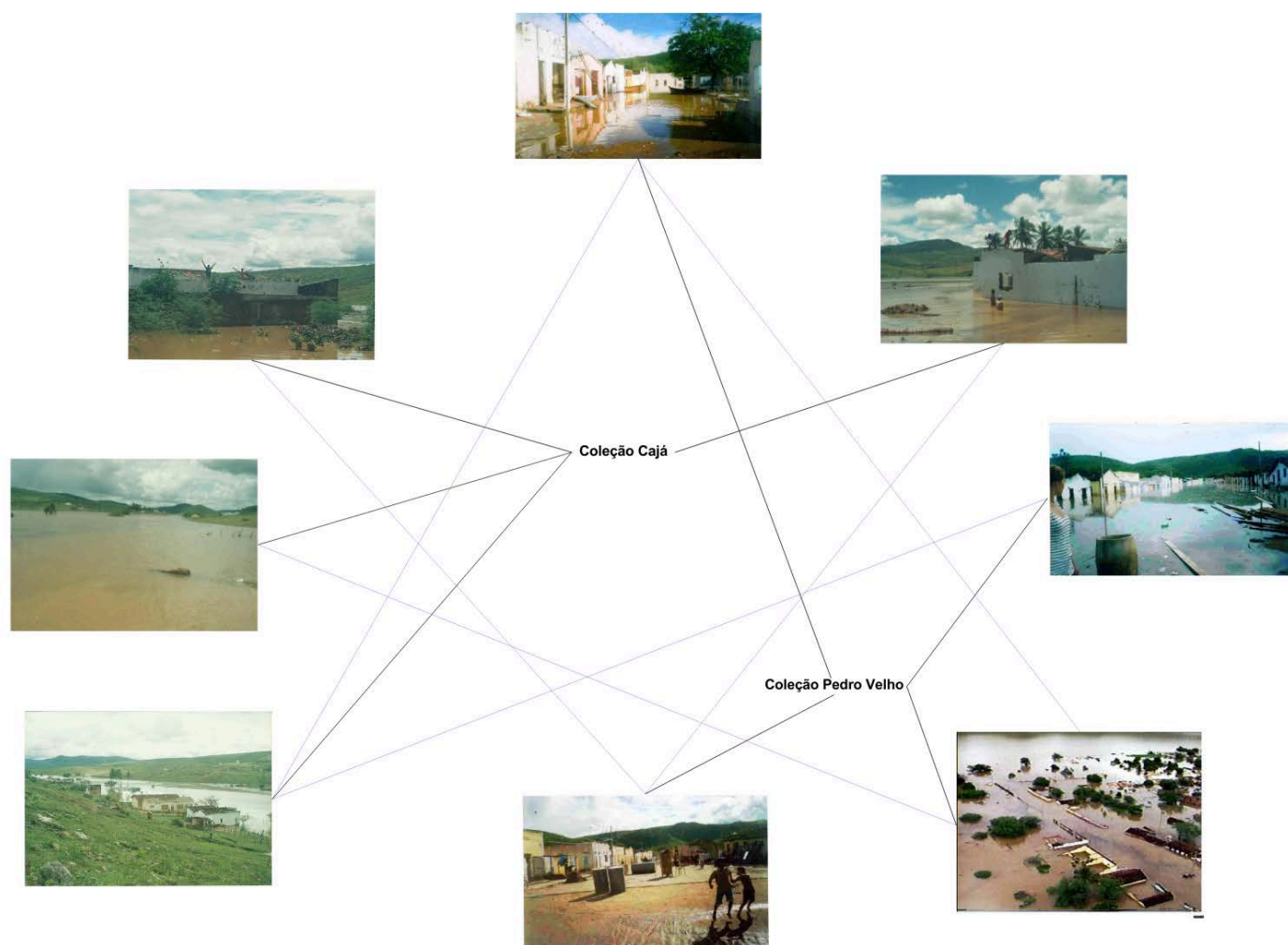
(...) um índio romântico, selvagem ou exótico, mas cenas de uma convivência quase íntima, pequenos flagrantos ou cenas partilhadas, que revelam um modo de vida naturalmente integrado ao seu espaço cotidiano. As imagens eram também uma documentação, uma memória, uma revelação. (Ibid:6).

A imagem é, neste sentido, tomada enquanto uma documentação, mas também como uma memória e revelação (Bruno; Samain, 2016). Etienne Samain e Fabiana Bruno enfatizam que não se trata “(...) apenas de “pensar sobre um arquivo”, mas “fazer pensar um arquivo” de imagens. Aceitam o desafio de efetivamente criar mecanismos originais de trabalho com as imagens na direção de uma anamnese de sua própria experiência visual.”(Ibid:23). Portanto, deve-se ter o arquivo não como um depositário, e sim como uma coisa viva que faz pensar em torno dele, deslocando o observador para um processo de interpretar e interrogar o que esse arquivo-vivo grita, voltando-se à um processo de saber olhar e o de saber escutar estes arquivos, essas imagens.

Nesse sentido, deveríamos compreender os arquivos como esses entes-vivos, não como um mero depósito mórbido, mas como uma possibilidade dinâmica. Como forma de elucidar esses tensionamentos, em relação à questão que foi pontuada durante a primeira parte deste artigo, podemos abordar o exercício de foto-elicitación com a coleção imagética da comunidade do Cajá. Neste caso, foi possível estabelecer uma teia de comunicação visual específica, na qual as fotografias, mesmo se tratando de comunidades diferentes que foram atingidas pela mesma barragem, expressam uma unidade de experiência comum de deslocamento subjetivo. Portanto, uma imagem articula-se à outra, mesmo que produzidas sobre intencionalidades, sensibilidades e autorias específicas e singulares, as fotografias não existem isoladas em si mesmas, mas fazem parte de uma unidade de experiência compartilhada, um sistema de pensamentos coletivos.

A partir de uma ação de organização e elicitação com as coleções fotográficas em questão, e partindo principalmente do olhar subjetivo do pesquisador sobre duas coleções que ao mesmo tempo provocam e evocam espaços e tempos específicos, mas capazes de provocar também uma rede, um pensamento multifacetado que se revela numa experiência comum dos atingidos por Acauã. Em torno dessas diferentes coleções se constituem passagens, redes e linhas neurais que fazem com que, mesmo essencialmente diferentes, conversem e se façam pensar não de forma isolada, mas de forma dialógica. Sem precisar que se fale, as coleções fazem pensar entre si, e revelam, não um arquivo mórbido, habitado por caixas e mais caixas empoeiradas e semanticamente divididas, onde uma existiria isoladamente em relação à outra, separadas. Aqui, ao contrário, se configura um arquivo-vivo, um desejo de memória (Derrida, 2001), tal como foi refletido com Bruno e Samain (2016), que estabelece, de forma visual, uma relação entre as coleções e as pessoas, revelando um conjunto de experiências coletivas.

Provocado por estas reflexões e provocações que emergem do pensamento de Samain e Bruno (2016), bem como os pelos apontamentos em relação ao arquivo trazidos por Derrida (2001), e talvez tentando de alguma forma compreender esse ato cognitivo proposto pelos autores, de se deixar mergulhar nos pensamentos das imagens, tal como uma viagem psíquica à esse passado imaginado, construí um pequeno esquema visual que busca compreender como essas coleções estabelecem trocas, entre si. Existiria, portanto, um processo visual interessante, aquele das imagens presentes em cada coleção, que intercambiam experiências com outras imagens, e constroem uma imagem que compreende as duas coleções, um mosaico; e o mediador desse processo cognitivo é o corpo do pesquisador, que tentar ler, reler, pensar e se deixar pensar por essas coleções.



A partir do esquema acima, avançamos no sentido de pensar o arquivo, e consequentemente, a própria imagem, como um sistema de pensamento, isto é, cada imagem seria um pensamento em si, mas que também ativa e faz associações com outras imagens/pensamentos, formando assim, um sistema. Para isso, busquei construir esse esquema como uma rede de pensamentos interconectada, na qual imagens se cruzam com outras imagens, revelando um ato cognitivo, um mosaico maior que extrapola as próprias coleções organizadas separadamente, numa constituição viva e não-verbal do que concretiza a experiência comum dos atingidos por barragem em seu deslocamento territorial. Assim, essas imagens dizem respeito a uma experiência específica, a do deslocamento territorial, mais especificamente, estamos diante de imagens fotográficas que descrevem o processo de

alagamento territorial causado pela construção da Barragem Argemiro Dantas em duas comunidades localizadas na Paraíba: Cajá e Pedro Velho.

As linhas mais claras compreendem um exercício de associação, para isso, o pesquisador separou 4 fotografias da comunidade do Cajá, e outras 4 fotografias da comunidade de Pedro Velho, totalizando um total de 8 fotografias.

Essa seleção buscou traçar linhas e paralelos, assim, ao olhar para uma imagem específica da coleção do Cajá, sem consultar a outra coleção, busquei uma associação imediata, ou seja, qual fotografia da outra coleção me evocava essa mesma imagem. Assim, as linhas claras no esquema, dizem respeito a este processo, no qual uma imagem de uma coleção evoca uma outra imagem de outra coleção diversa, e assim por diante. As linhas mais escuras expõem, por sua vez, a quais coleções essas fotografias estão associadas, sendo: Comunidade do Cajá, e no canto inferior: Comunidade de Pedro Velho.

Com isso, busquei, mesmo que a partir da minha subjetividade enquanto pesquisador, e não como “atingido”, demonstrar por meio desse esquema, como essas coleções fotográficas estabelecem em seu entorno, uma rede de associações, mesmo que produzidas sob contextos diferentes, uma vez que se tratam de duas comunidades diferentes, com complexidades e singularidades específicas e próprias de cada realidade territorial e cultural que lhe corresponde. Mas que perfazem um “imaginário comum”, ou seja, mesmo que originalmente diferentes, as duas coleções imagéticas compreendem uma memória e experiência compartilhadas coletivamente, a de deslocamento territorial forçado pela construção da Barragem Argemiro Dantas (Acauã) no Estado da Paraíba.

4. Pesquisa Etnográfica com Imagens: antropologia visual, foto-elicitación e movimento de atingidos por barragens

Na última parte deste artigo, recapitulamos algumas questões teórico-metodológicas, como forma de apresentar o processo de foto-elicitación realizado durante o projeto extensionista ocorrido em 2021/22 intitulado “Plataforma digital e acervo fotoetnográfico: memória e visibilidade em uma comunidade de atingidos por barragens”, orientado pela professora Dra. Lara Santos de Amorim, que diz respeito à coleção imagética (n.2) denominada Movimento de Atingidos por Barragem na Paraíba (MAB-PB).

O processo de foto-elicitación descrito consistiu em uma abordagem etnográfica de sete (7) fotografias que estão acompanhadas dos relatos/falas de Osvaldo Bernardo, coordenador do MAB-PB, importante interlocutor da pesquisa. Estes relatos foram transcritos

literalmente a partir do material audiovisual gravado em 2021 durante os encontros/reuniões com as representações, moradores e lideranças do MAB-PB e comunidades atingidas pela Barragem Argemiro Dantas (Acauã), os quais foram transcritos durante a realização do trabalho de conclusão de curso do pesquisador, em 2022 e 2023.

Deste modo, o material consiste em uma importante articulação entre as memórias visuais de Osvaldo Bernardo e o processo de mobilização política do Movimento de Atingidos por Barragem na Paraíba. Ao observar as fotografias, para além de uma memória individual, Osvaldo acionou memórias coletivas, ao narrar a experiência do movimento social, assumindo assim, o lugar de guardião das memórias do Movimento de Atingidos por Barragem, em suas mobilizações, ocupações e reivindicações. Tratava-se da memória da pessoa Osvaldo Bernardo, mas também da história de um movimento social cuja identidade política se constituiu em torno da denúncia e da resistência de comunidades ribeirinhas atingidas por barragem no Estado da Paraíba.

Para isso, foi utilizada a foto-elicitación (Collier, 1973), método que consiste em realizar entrevistas utilizando fotografias. Collier (1973) enfatiza que propor uma metodologia que parta da imagem fotográfica faz com que se diminua a tensão no campo pesquisado, uma vez que há uma alteração de um quadro tradicionalmente explicativo, onde se faz perguntas para que os interlocutores respondam. Para se criar um quadro mais dinâmico com a fotografia, os interlocutores tornam-se guias experientes, que conduzem o pesquisador pelos dados e informações contidos na imagem fotográfica (Collier, 1973). Assim, as imagens:

(...) tornam-se elementos que orientam a conversa e permitem que você extraia os interesses e entusiasmos de seu informante. O tema da entrevista não é verbalmente estabelecido, e porque o feedback fotográfico cria um estado de consciência e evoca sentimentos emocionais, as fotografias fazem testes sem palavras que conduzem a entrevista ao núcleo de sua pesquisa. (Collier, 1973, p. 69).

Entendendo, a partir de John Collier Jr. (1973), que a utilização de fotografias no trabalho etnográfico permite que se acesse sentimentos, emoções e experiências subjetivas do interlocutor, uma vez que oferece um quadro mais dinâmico e vivo com as suas memórias. Neste sentido, ao longo da pesquisa, solicitamos que Osvaldo Bernardo cedesse imagens fotográficas do MAB-PB, tanto para serem arquivadas no acervo do projeto, bem como para propor a prática metodológica da foto-elicitación.

Com isso, buscou-se compreender aquilo que Fabiana Bruno chamou de “fotobiografias”, entendendo a fotografia “(...) não como um mero objeto, mas como um “acontecimento” – ora epifania, ora fenômeno no sentido etimológico das palavras –, um

campo de forças que se cruzam e um sistema de relações que coloca em jogo diferentes instâncias enunciativas (o verbal), figurativas e perceptivas (o visual).” (Bruno, 2010, p. 30). Nesse sentido, a autora entende que a memória anunciada na fotografia, a partir do guardião daquela memória (no caso de sua pesquisa, os interlocutores eram pessoas idosas), se expressa a partir de um processo mnemônico sobre a imagem fotográfica, ou seja, um processo de construção ativo, uma montagem de um filme que não é mais aquele vivido, mas uma reconstrução de um passado imaginado pela/a e a partir das fotografias.

A partir desses princípios metodológicos buscou-se encarar a imagem como o ponto gênese/pulsão da experiência mnemônica, assim, durante essas entrevistas com as fotografias, não foram realizadas perguntas objetivas sobre elas, mas estas eram exibidas, projetadas e aproximadas através de zoom digital. Partindo desse diálogo com a iconicidade das fotografias, os interlocutores iam lembrando/relembrando o que as fotografias falavam, revelavam e faziam pensar. As perguntas eram realizadas livremente, e tinham um caráter mais pontual em relação ao que estava sendo agenciado pela imagem fotográfica. Por exemplo, durante o relato registrado sobre as fotografias n.7 e n.3 da coleção n.2 (No presente trabalho, estão indicadas respectivamente como Imagens 15 e 11, abaixo), Osvaldo Bernardo comenta sobre o Kit Militante. Pergunta-se então quem tinha fornecido e quem recebia o kit, ficando claro, neste caso, que as perguntas realizadas pelos pesquisadores tinham o intuito de esclarecer ações e fatos passados, para aqueles que não concebiam a mesma agência sobre o objeto fotográfico, sendo assim uma forma de elucidação de questões que estavam sendo evocadas no diálogo estabelecido a partir do processo de foto-elicitación.

Refletindo a partir de Walter Benjamin (1994); Alfred Gell (2022); Etienne Samain (2006; 2012; 2014; 2016) e Fabiana Bruno (2004; 2006; 2010; 2016; 2019), para pensarmos tanto a qualidade da imagem fotográfica, como as questões relativas aos arquivos vivos e às imagens-pensantes, propomos uma leitura mais atenta sobre as imagens fotográficas apresentadas no final deste artigo.

Benjamin (1994) compreende que a distinção entre magia e técnica está enraizada não em princípios místicos e pragmáticos de cada conceito semântico, mas está relacionada à uma apropriação da magia pela técnica, portanto, não se tratam de conceitos excludentes. Nesse sentido, em um momento pré-tecnológico imprimia-se sob a produção técnica/artística, uma aura simbólica. Refletindo sobre um dos exemplos trazidos por Benjamin (1994) para a compreensão deste problema, lembramos que a fotografia em seus primórdios estabelecia uma certa relação mágica com seus observadores, produzindo um objeto único e singular, uma alquimia da luz.

Entretanto, continua Benjamin (1994), a partir do desenvolvimento da técnica fotográfica, ela se tornou amplamente difundida, intensa e extensamente reproduzida, o que fez com que perdesse sua unicidade e singularidade, seu encantamento e aura simbólica. Portanto, se durante o primórdio da fotografia ela era vista como uma "arte de feira", a partir de seu desenvolvimento tecnológico e reprodutibilidade técnica, torna-se banal, na qual não reside uma experiência artística e cultural plena ou total, mas uma experiência fragmentada e distraída. Ele alerta para o fato de que, no contexto capitalista-industrial, as pessoas consomem informações, imagens e arte de uma forma completamente descontextualizada e fragmentada, não se envolvendo com a experiência de estabelecer uma relação com o objeto reproduzido nas imagens consumidas (Benjamin, 1984).

Assim, considerando o que Benjamin (1994) definiu como *inconsciente ótico*, com o advento da câmera fotográfica, torna-se possível capturar detalhes e momentos efêmeros da realidade experienciada com precisão técnica, mesmo sem a intenção consciente do fotógrafo. Podemos também entender esse *inconsciente ótico* no contexto da recepção da imagem fotográfica, e pensá-la enquanto algo vivo, que articula sobre si, não tão somente um referente, mas segredos, ruínas e camadas que existem como uma possibilidade de reminiscência.

Neste sentido, partindo da proposta de Alfred Gell (2020) de compreender o conceito da agência no que diz respeito às imagens fotográficas, caminha-se para um direcionamento similar àquele que nos propõe Benjamin (1994), ao refletir sobre a noção de *inconsciente ótico* da imagem fotográfica. Gell entende a agência social como sendo “[...] iniciadora de sequências causais de um determinado tipo, ou seja, de eventos causados por atos da mente, da vontade ou da intenção, e não de uma mera concatenação de eventos físicos. Um agente é aquele que “faz com que os eventos aconteçam” (aspas do autor) em torno de si” (Gell, 2020, p.45).

Portanto, se for possível pensar a agência social que o objeto fotográfico estabelece, esta não seria algo dado ou intrínseco ao próprio objeto, mas se constituiria a partir de um processo de abdução do sujeito, a partir de sua interpretação/experiência em relação ao objeto/coisa (Gell, 2020), ou em termos benjaminianos, seria um mergulho no inconsciente ótico da imagem fotográfica, a partir de uma relação mágica com o objeto, se constituindo uma possibilidade, uma reminiscência que revela as centelhas do acaso, do segredo, das ruínas soterradas por outras imagens/narrativas hegemônicas, que dão espaço para a possibilidade de reaver um passado a contrapelo, um passado que se aloja no fundo do papel pintado à luz.

As imagens fotográficas apresentadas a seguir deram origem às narrativas orais de Osvaldo Bernardo que apresentam os processos de mobilização política do MAB-PB e as ocupações e passeatas realizadas pelo movimento social. Trata-se das fotografias que foram projetadas durante um encontro remoto que ocorreu de forma síncrona, a partir da plataforma Google Meet. Durante essa experiência, ocorria constantemente um movimento de zoom digital, que aproximava e distanciava os elementos referentes da imagem fotográfica disposta. Neste processo, podemos sugerir que narrativas orais, lembranças e memórias que se alojam na fotografia, revelaram-se por um processo de abdução, ou seja, a partir de uma relação de agenciamento estabelecido pela imagem fotográfica.

Como exemplo, observemos as fotografias n.2 (Imagem n.10) e a fotografia n.5 (Imagem n.13) da coleção denominada Movimento de Atingidos por Barragens - PB. Durante a foto-elicitación com essas imagens fotográficas, criamos uma dinâmica interessante, uma vez que elas estabelecem entre si uma certa continuidade e complementaridade, se tratando de duas fotografias que registram um mesmo tempo cronológico, que diz respeito à primeira ocupação realizada pelo Movimento de Atingidos por Barragem na Paraíba. Nesse momento, a fotografia n.2 (Imagem n.10) exibe uma barraca, referencialmente a fotografia é apenas composta por um militante do movimento deitado descansando em sua barraca de lona preta, enquanto do lado esquerdo, avista-se um pequeno pedaço de outra barraca, que dedutivamente estava ao lado daquela que foi documentada.

Pensemos agora, o que essa imagem nos diz objetivamente? Pouca coisa, mas a partir do processo de abdução do interlocutor, estabelece-se um processo de agenciamento a partir da imagem fotográfica, assim, mesmo que o referente da fotografia não nos diga muito, a partir do processo de foto-elicitación é possível que o interlocutor mergulhe nesse *inconsciente ótico* da fotografia, tal como proposto por Benjamin (1994). A partir disso, Osvaldo Bernardo reconstrói em palavras todo o processo de construção e organização da primeira ocupação do MAB-PB que ocorreu em 2009, a partir da visualização desta imagem fotográfica foi possível acessar as memórias de como aconteceu a organização da mobilização política, incluindo a atuação dos movimentos sociais do campo que estavam junto ao MAB em apoio a luta pela reforma agrária e pelo reassentamento das famílias atingidas por barragens.

Bem como o número de famílias articuladas aos movimentos sociais que participaram ativamente do processo de ocupação e reivindicação política, o período de tempo que permaneceram na localidade, e os conflitos que permearam durante toda a movimentação políticas pela garantia dos direitos sociais, como a reocupação de posse no local após dois

longos meses de ocupação e resistências das famílias. Fica claro, portanto, que para além do seu referente, aquilo que a fotografia objetivamente cria enquanto representação da realidade, ela faz com que se estabeleça a partir um processo de agenciamento, uma mobilidade a partir da qual o sujeito aciona às memórias coletivas, nesse caso específico, das reivindicações, processos de ocupação e mobilização política do movimento social organizado.

Já na fotografia n. 5 (Imagem n. 13), avistamos no centro da fotografia uma faixa grande com os dizeres “Águas para vida, não para a morte”, ao fundo da faixa, avista-se o acampamento organizado pelo Movimento de Atingidos por Barragem na Paraíba, na parte superior da fotografia, onde avistamos o céu, observamos três mastros, dois deles maiores, e um com uma altura menor. É possível identificar três bandeiras, duas delas brancas, e uma vermelha. Entretanto, pelo acaso do destino não é possível ver plenamente a bandeira, pois face o movimento do vento, não aparece de frente, e sim se movimentando, o que torna difícil a identificação plena e total do que se trataria as bandeiras.

Entretanto, a partir dos relatos orais de Osvaldo Bernardo é possível identificar do que se tratava às bandeiras, sendo a vermelha a do MST, Movimento Social que apoiou profundamente o MAB-PB durante a primeira ocupação, uma vez que como relatado por Osvaldo Bernardo, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) não foi quem realizou a ocupação, garantindo ao Movimento de Atingidos por Barragem sua própria autonomia e visibilidade pela ação política. Entretanto, o que é construído a partir das imagens fotográficas são às relações, alianças e reciprocidade que é estabelecida entre os Movimentos Sociais do Campo, demonstrando às formas de articulação políticas que é estabelecido no interior dos movimentos, e entre os diferentes movimentos sociais.

Nesse momento, por exemplo, como nos lembra Osvaldo Bernardo, a presença do MST na primeira ocupação do MAB-PB é simbólica, na medida que se constitui como um momento de troca e aprendizado, uma vez que face a falta de experiência do MAB-PB na época, em realizar ocupações, veio um dirigente do MST para ajudar, em relação à organização da ocupação, entretanto, a grande massa de pessoas presentes eram do MAB-PB. Este processo específico com a imagem fotográfica, para além de mostrar as articulações políticas, e os processos de organização de mobilizações políticas e sociais, demonstram os processos de solidariedade e troca que existem entre os movimentos sociais, a partir de uma perspectiva de construção coletiva e contínua para promover a transformação social, e reivindicar direitos.

Antes de apresentar as imagens fotográficas, faço uma observação importante que pode ser apreendida a partir de imagens dos dois exemplos citados acima, em especial na

fotografia n. 2 (Imagem n. 10). Durante o processo de transcrição sobre o material audiovisual gravado nos contextos de foto-elicitación, optou-se por assinalar os momentos espontâneos da fala, como: interrupções, gaguejos, confusões e autocorrekções do interlocutor, uma vez que compreende-se que o trabalho mnemônico, e consequentemente o processo do “lembrar”, como um momento que é influenciado e construído pelo presente, e habitado pelo esquecimento, diante disso, o ato de relembrar exige um esforço, sobretudo imaginativo, explorando os movimentos e imagens que habitam nossas lembranças e nosso imaginário.

A seguir, procuramos sistematizar as 07 fotografias e os respectivos relatos orais de Osvaldo Bernardo, a partir do exercício de foto-elicitación realizado em 2021. As imagens dizem respeito à coleção n.2 do acervo do projeto, constituído a partir dos projetos extensionistas *PROBEX 2020 - O uso da fotoetnografia em uma plataforma digital* e *PROBEX 2021 - Plataforma digital e acervo fotográfico*, ambos orientados por Lara Amorim, nos quais Bernardo Tavares atuou como bolsista pesquisador entre os anos de 2020 a 2022. A coleção que reúne as seguintes fotografias é intitulada de “Movimento de Atingidos por Barragem na Paraíba”.

Fotografia 1 - Coleção Etnográfica n.2

Osvaldo Bernardo:

Essa foto aí, ela foi de 2004, e (pausa espontânea) fizemos uma marcha de Campina Grande para João Pessoa com a via campesina, e (pausa para relembrar o título) com o título “Brasil, a mudança em nossas mãos”. A gente saiu de Campina Grande, percorrendo o brejo paraibano, aqui por Lagoa Seca, Lagoa de Roça, Emilio, Esperança, Areia, aí fomos passar em Alagoa Grande, Alagoinha, Cuitegi, Araçaji, aí chegamos em Guarabira, aí seguimos pra Mari, Sapé, e a gente chegou até João Pessoa, né. E nessa época o governo era (pausa para lembrar) era (do governador) Maranhão, aí a gente botou essa frase aí “O Governo se Omite em Resolver o Problema de Acauã, até quando?” a pergunta.

Aí cada dia dessa marcha tinha um (uma frase). O que é a via campesina, né ? A via campesina, é (pausa) ela corresponde aos movimentos sociais do campo, aí tava o MAB, o movimento de atingidos por barragem, tava o MST, que é o movimento dos trabalhadores rurais sem terras, tava a CPT, que é a Comissão Pastoral da Terra, que na Paraíba se torna mais um movimento, não é mais uma comissão do extenso trabalho de luta permanente.

Tava a PJR, que é a Pastoral da Juventude Rural, tava o MAE, que era mais forte em Areia, que era o movimento agroecológico, não sei se vocês conhecem o MAE, tava o MPA, que é o movimento dos pequenos agricultores. A gente tava com aproximadamente quase 300 pessoas marchando né, e o interessante foi um aprendizado muito grande (pausa), a gente tinha uma equipe de marchantes, pra marchar nas brs, um carro de som, o carro de som só funcionava na cidade, a gente denunciando em marcha, em fileira indiana, e quando chegava tinha uma equipe, uma equipe da marcha para preparar alimentação. Quando saímos de Campina Grande tinha uma equipe em Lagoa Seca pra ficar no ginásio para providenciar almoço, tinha uma equipe pra fazer uma articulação nas escolas, para explicar o porquê da marcha, quem estava marchando, quem era o marchante.



Imagem 09: Marcha realizada em 2004, intitulada “Brasil, a mudança em nossas mãos”, com o objetivo de manifestar indignação em relação à construção da barragem de Acauã. A marcha percorreu o brejo paraibano, passando pelos municípios de Lagoa Seca, Lagoa de Roça, Emilio, Esperança, Areia, Alagoa Grande, Alagoinha, Cuitegi, Araçagi, Guarabira, Mari, Sapé, e João Pessoa. Participaram da marcha vários movimentos sociais como a Via Campesina, o MST, o MAB-PB, CPT, PJR, MAI e MPA. **Fonte:** Acervo Pessoal de Osvaldo Bernardo - Acervo do Projeto (2021)

Fotografia 2 - Coleção Etnográfica n.2

Osvaldo Bernardo:

Essa foto ai foi da nossa primeira ocupação do MAB pela luta da reforma agrária, pela luta do reassentamento, essa foto aqui, essa primeira ocupação foi no dia em 3 de maio de 2009, foi, a gente fez essa ocupação, porque a gente sempre tava na luta com Via campesina, com MAB, MST, e outros movimentos, e aí 5 anos (o interlocutor confundiu rapidamente a temporalidade, mas rapidamente corrigiu), aí 7 anos de luta, aí disseram “Osvaldo vocês só vão conseguir a luta pela terra, um reassentamento, se tiverem coragem de fazer alguma ocupação”.

Ai fizemos essa ocupação no dia 03 de maio de 2005 (confundiu mas rapidamente corrigiu para 2009) e foi uma jornada de luta a nível nacional, teve a luta pelo primeiro de maio, que era o dia do trabalhador né, a gente fez essa luta no Brasil todo, com os movimentos sociais do campo, o MST no dia primeiro de maio fez a ocupação em pocinhos, é (...) nós fazemos a chamada cabeça de boi, e a gente fez no dia 3 de maio aqui, com aproximadamente umas 200 pessoas, 200 famílias, fizemos no dia 3, ai a gente fez essa marcha aí, passamos ai quase 2 meses, teve uma reintegração de posse, essa ocupação de terra foi lá em Itatuba, no Sítio de Itatuba, ela pertencia ao grupo Mascate, se vocês pesquisarem quem é esse Mascate, a história mostra isso né, a guerra dos Mascates ali em Pernambuco, eles chegaram aqui (na Paraíba) nesse momento, e com o tempo eles passaram a ser latifundiários, e no início eles eram, eles trabalhavam com (gaguejou), com tecelagem né, então é um pouco disso aí, dessas duas fotos.



Imagem 10: Primeira ocupação do Movimento de Atingidos por Barragem na Paraíba aconteceu em Maio de 2009. O acampamento ocorreu na fazenda Mascate, contando com a presença simbólica do MST, que auxiliou o MAB-PB na ocupação e instalação do acampamento. **Fonte:** Acervo pessoal de Osvaldo Bernardo - Acervo do Projeto Extensionista (2021).

Fotografia 3 - Coleção Etnográfica n.2

Osvaldo Bernardo:

Essa é (referente ao) de dia alternado, se você observar os marchantes são diferentes na (gaguejou), quem tá na frente, são dias alternados, se você observar, olha, primeiro tem um moreninho a direita, a faixa é diferente “até quando?”(diz respeito a fotografia n 01), e a outra que você colocou (se refere à fotografia n. 2 da coleção) já é a gente, a gente já tá em outro dia de marcha, só que a gente muda né, cada dia de marchante, cada movimento, ele puxava a marcha, um dia o MAB puxava a marcha e ia na frente, um dia era o MST, um dia era a CPT. Se você observar essa marcha bem ali atrás, quem tá sou eu, aqui atrás, do lado direito segurando aquela faixa vermelha, ali atrás, ali sou eu ! Essa foto, quem registrou foi *Maria de Fátima Lucena*, que era, era uma companheira nossa que fazia parte do movimento, que hoje ela também não tá mais presente, mas ela foi quem fez esse registro da foto com as nossas máquinas fotográficas.



Imagem 11: Marcha realizada em 2004, intitulada “Brasil, a mudança em nossas mãos”, com o objetivo de manifestar indignação em relação à construção da barragem de Acauã. A marcha percorreu o brejo paraibano, passando pelos municípios de Lagoa Seca, Lagoa de Roça, Emilio, Esperança, Areia, Alagoa Grande, Alagoinha, Cuitegi, Araçagi, Guarabira, Mari, Sapé, e João Pessoa. Participaram da marcha vários movimentos sociais como a Via Campesina, o MST, o MAB-PB, CPT, PJR, MAI e MPA. **Fonte:** Acervo Pessoal de Osvaldo Bernardo - Acervo do Projeto (2021)

Fotografia 4 - Coleção Etnográfica n.2

Osvaldo Bernardo:

Essa aqui à esquerda é a minha mãe, se vocês observarem a primeira à esquerda, é a minha mãe, Maria Tereza Batista da Silva, é... isso foi em João Pessoa, lá no bairro onde o Incra fica em João Pessoa, é Bancários, eu não sei o nome desse bairro, isso, a gente fez uma marcha junto com MST aí em João Pessoa, saindo do Incra pra cidade, pra fazer a denúncia né... da luta pela reforma agrária como tava parado. A gente pediu que fizessem o cadastramento das famílias que estavam ocupando a fazenda né, Mascate lá em Itatuba.



Imagem 12: Marcha realizada pelo MAB-PB e o MST, em João Pessoa. Acervo Pessoal de Osvaldo Bernardo - Acervo do Projeto (2021).

Fotografia 5 - Coleção Etnográfica n.2

Osvaldo Bernardo:

Essa aí, essa aí é a mesma da ocupação do dia, quando tava o (...) no dia 10 de maio quando a gente fez aqui, organizou o acampamento na fazenda mascate, que é o grupo Mascate que tomava conta. Aqui são 600 hectares de terra, que era chamada de “fazenda volta” no município de Itatuba, aqui se vocês observarem era um reunião, que a gente tava fazendo uma assembleia na frente, aí a gente colocou essa faixa aqui, aí tivemos essa preocupação de bater essa foto pra identificar que realmente era o movimento de atingidos que tinha feito essa ocupação, a primeira ocupação do MAB na Paraíba foi no dia 03 de maio de 2009.

{AO SER PERGUNTADO SOBRE A PRESENÇA DO MST NA OCUPAÇÃO}

É, eles estavam, mas eles tavam só simbolicamente, porque a gente não tem experiência na ocupação

{FALA SOBRE A PRESENÇA DO MST NA OCUPAÇÃO}

A ocupação de massa é do MAB, isso aí era um dirigente do MST, que a gente não tinha experiência em como fazer essa ocupação, aí (ele) veio para nos ajudar, mas a massa que está aí é do MAB.



Imagem 13: Primeira ocupação do Movimento de Atingidos por Barragem na Paraíba aconteceu em Maio de 2009. O acampamento ocorreu na fazenda Mascate, contando com a presença “simbólica” do MST, que auxiliou o MAB-PB na ocupação e instalação do acampamento. **Fonte:** Acervo pessoal de Osvaldo Bernardo - Acervo do Projeto Extensionista (2021).

Fotografia 6 - Coleção Etnográfica n.2

Osvaldo Bernardo:

Essa aqui já foi em outro protesto que a gente fez também, agora a data eu não to lembrado, se você observar bem, lá trás tem a questão sobre quem foi junto (gaguejou), se vê que a gente sempre fazia luta junto, o MAB e o MST, olha (apontando para foto, as imagens dos movimentos sociais) o MST, o MAB, “não à privatização da água e energia, água é fonte de vida ” né. A gente queimou uns pneus ai pra fechar, ééé isso foi, isso foi em Esperança, em Remijo, por ali, agora a data eu não to lembrado muito direitinho não, tenho que olhar.



Imagem 14: Marcha de protesto ocorrida em Esperança e Remíjo, localizadas no Estado da Paraíba. O protesto denunciava e protestava contra a omissão do governo do Estado em relação à construção da Barragem de Acauã, bem como a privatização de água e energia. Participaram desse protesto movimentos sociais como o MAB-PB, MST e a Via Campesina - Brasil. **Fonte:** Acervo pessoal de Osvaldo Bernardo - Acervo do Projeto (2021).

Fotografia 7 - Coleção Etnográfica n.2

Osvaldo Bernardo:

Essa daqui também é de dia diferente, a gente fez um fechamento na BR-230, aqui, próximo à queimadas, uma cidade chamada Zé velho, que até a imprensa colocou que era o MAB, as famílias de Zé Velho, porque aí ao lado tem uma comunidade chamada Zé Velho, e a nossa comunidade é Pedro Velho né, os atingidos. Aí o repórter, você vê a noção do repórter, o cara pega as coisas tão rápido, e a gente que observa os erros que eles cometem, a gente tava aqui nesse dia, protestando sobre a segurança no campo, que o Estado desse as mínimas condições para que os camponeses permaneçam no campo em relação a segurança pública, aí também tava o MAB, o MST.

A partir dessa imagem específica (n.7 da coleção), desencadeia-se um processo de retorno a outra imagem (n.3 da mesma coleção), que foi gerado a partir de perguntas e questionamentos durante a foto-elicitación. Nesse momento, altera-se durante a exibição, a fotografia n.7 da coleção n.2 para a fotografia n.3 da coleção n.2:

Cada militante que estava marchando tinha que ganhar uma bolsinha, atrás dá pra ver que todo mundo tá com uma bolsinha preta pra levar o kit do militante.

Ao ser interrogado sobre quem teria dado o kit ao MAB, Osvaldo Bernardo responde:

Foi a via, a via campesina, a gente se juntou né, nós se juntamos e fomos fazendo, pedindo cota e ajuda, o pessoal contribuiu e fomos marchando né, cada marcha era

um desafio, a gente só tinha que marchar naquele dia de alimentação, chegava naquela comunidade, naquele município, ia na prefeitura, se articulava com a comunidade, nas escolas. E chegamos numa escola pública à noite, pra vocês terem ideia do conservadorismo da Paraíba, um diretor não quis abrir as portas da escola pra gente dormir, nós fomos obrigados a quebrar o cadeado pra entrar na escola pra poder dormir. No outro dia, nós compramos um cadeado e botamos lá na escola, a ideia era dormir na escola, já que a escola não tinha aula no dia seguinte, a gente esperou terminar a aula à noite, pra apenas se alojar pra dormir. Aí chamaram a polícia lá, a polícia ficou lá distante, e aí a gente quebrou o cadeado, entrou todo mundo, deixamos tudo organizado no outro dia, antes de sairmos em marcha, fomos comprar um cadeado, colocamos o cadeado e fomos embora.



Imagem 15: Marcha realizada em 2004, intitulada “Brasil, a mudança em nossas mãos”, com o objetivo de manifestar indignação em relação à construção da barragem de Acauã. A marcha percorreu o brejo paraibano, passando pelos municípios de Lagoa Seca, Lagoa de Roça, Emilio, Esperança, Areia, Alagoa Grande, Alagoinha, Cuitegi, Araçagi, Guarabira, Mari, Sapé, e João Pessoa. Participaram da marcha vários movimentos sociais como a Via Campesina, MST, MAB-PB, CPT, PJR, MAI e MPA. **Fonte:** Acervo Pessoal de Osvaldo Bernardo - Acervo do Projeto (2021).

Considerações Finais

Este artigo resulta do esforço em organizar os resultados da pesquisa do TCC do autor realizada em 2023 e de duas edições do projeto de pesquisa de extensão realizadas entre 2020 e 2022 com um acervo fotográfico digital de atingidos por barragem, tal como exposto na introdução. A coautoria do artigo se dá por meio da interlocução entre a orientadora do projeto de extensão e do TCC e o pesquisador, que trilhou uma investigação teórica original e explorou autores que deram subsídio a uma reflexão sobre fotografia, acervo e memória no contexto da Antropologia Visual, ampliando teórica e metodologicamente a abordagem sobre o estatuto da imagem na pesquisa antropológica.

Buscamos, por meio da apresentação deste material visual e oral organizado, discutir a potencialidade da imagem fotográfica como um dispositivo mnemônico singular, apontando as possibilidades e usos da fotografia a partir de uma gestão sensível e polifônica sobre os arquivos imagéticos, tomados como documentos. Neste sentido, as fotografias permitiram um processo de agenciamento (Gell, 2020) das memórias, sensibilidades e afetos dos interlocutores, desencadeando não uma forçosa volta à um passado estático, mas um processo mais orgânico de rememoração, no qual as temporalidades se confundem e guardam no interior de cada imagem, uma memória em suspensão, um lugar de liminaridade (Turner, 1974), um desejo de memória (Derrida, 2001), um processo sensível de reconstrução do passado, a partir de tudo aquilo que o passado envolve, inclusive o presente.

Observemos o caso da fotografia n.1 (Imagem n. 09), quando o interlocutor reconstrói passo a passo uma mobilização política que ocorreu há quase vinte anos. A fotografia em questão retrata apenas um trecho do caminho percorrido, e aquele trecho específico não é o que é agenciado, não se trata daquele lugar físico-geográfico específico, mas da possibilidade da fotografia desvelar uma teia de relações sociais que estavam sendo construídas e fortalecidas pelos movimentos sociais do campo. Durante o processo de rememoração foram relatadas as motivações para a mobilização/ato em questão, e foi construído por Osvaldo Bernardo um mapeamento das trajetórias e relações que o movimento estabeleceu em cada cidade, bem como o nome de cada cidade visitada. Para além da fotografia, aquela que condena a morte do referente (Barthes, 2018), foram articuladas aqui outras imagens, aquelas que habitam o imaginário de um interlocutor, enquanto uma possibilidade de reminiscência.

Portanto, a partir da apresentação do material visual, oral e da contextualização da análise de sete fotografias de um vasto acervo fotográfico, buscamos com o presente artigo, avançar em uma reflexão sobre as possibilidades de gestão de acervos e coleções imagéticas

a partir do trabalho etnográfico. De modo a compreender uma forma de gestão mais sensível ao sujeito histórico da memória, promovendo um lugar de memória (Nora, 1993) para populações historicamente silenciadas por uma memória oficial, tomando, portanto, a imagem fotográfica enquanto documento e testemunho de violações de direitos humanos (Di Pietro, 2016). Bem como procuramos evidenciar as memórias dos grupos atingidos e suas formas de organização, reivindicação, luta e resistência política, e suas respectivas conquistas e mobilizações ao longo do tempo.

Ademais, discutimos os conceitos de memória, imagem e arquivo, no sentido de compreender como a imagem pode ser entendida enquanto um dispositivo mnemônico, sendo acionada enquanto um documento que, ao ser apreendida como uma prática sensível na gestão e organização de acervos e coleções etnográficas, se apresenta como testemunho e prova das violações de direitos humanos. Dessa forma, a incorporação da fotografia como evidência e documento pode desempenhar um papel significativo nos esforços de luta e resistência dos movimentos sociais organizados.

Nesse contexto, é essencial reiterar o papel da imagem no acesso às memórias dos interlocutores da pesquisa, uma vez que as imagens desempenham um papel fundamental não apenas como ferramenta de pesquisa, mas também como ponto de partida para o ato cognitivo de reconstrução mnemônica. As fotografias que foram exploradas ao longo do presente trabalho, revelaram a notável capacidade de evocar memórias, emoções e sentimentos nos interlocutores. Entende-se, a partir dos autores aqui considerados, a imagem fotográfica enquanto um fenômeno (Samain, 2012) que faz com que, em torno de si, se mobilizem emoções, sentimentos, esquecimentos e memórias, tomando as imagens fotográficas como “arquivos vivos” (Samain; Bruno, 2016). Devemos vê-las enquanto um possibilidade de reminiscência, de escavar o passado a contrapelo (Benjamin, 1994) ou como proposto por Derrida (2001), como um desejo de memória.

A imagem fotográfica pode ser entendida, no contexto desta análise, enquanto um agente social capaz de desencadear ações, emoções e relações sociais entre o objeto fotográfico e as pessoas/receptores. Partindo de Alfred Gell (2020), a agência não estaria intrinsecamente ligada aos objetos, no caso da imagem fotográfica seria construída através do processo de "abdução", em que o observador/sujeito atribui agência à imagem fotográfica. Buscou-se deste modo, apresentar como a imagem entendida enquanto agente social, bem como um testemunho e documento, oferece um lugar privilegiado para o trabalho etnográfico com a memória, coleções e acervos imagéticos.

Em síntese, a prática etnográfica com imagens e acervos aqui apresentada entende a fotografia como um dispositivo mnemônico e ferramenta necessária e fundamental, em seus usos e possibilidades, para a pesquisa e reflexão antropológica. Percebermos a imagem como um testemunho vivo do passado, que nos oferece, para utilizar terminologias benjaminianas, uma possibilidade e um poder messiânico de redimir as vítimas de um passado-presente oprimido. Reconhecendo, assim, que o trabalho mnemônico sempre ocorre no presente, cabendo a nós revelarmos camada por camada dessas folhas de papéis pintadas à luz. Destaca-se, por fim, a importância de se compreender a etnografia como um lugar sensível para pensar e refletir sobre os usos e gestões de imagens, para além de um paradigma de produção indiscriminada de imagens, mas estimulando uma prática sensível e polifônica de pensar as formas de gestões sobre as imagens fotográficas, enfatizando o que elas podem nos falar, e como podem pensar e agir, enquanto fenômeno particular.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. *A Câmera Clara: nota sobre a fotografia*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- BARBOSA, Givanilton de Araújo. *Imagens e memórias de atingidos por barragem: contribuições para políticas públicas sociais no reassentamento Cajá de Itatuba – PB*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Programa de Pós-Graduação em Antropologia, João Pessoa, 2021. Orientador: João Martinho Braga de Mendonça.
- _____. *Educação Ambiental Crítica: experiência em escola de um reassentamento de atingidos por barragem na Paraíba*. Orientador: Prof.^a. Dr.^a. Maristela Oliveira de Andrade. 2017. 92 p. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Ciências Sociais) - Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BIRMAN, J. Arquivo e mal de arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud. *Natureza humana*, 10(1), 105-128. São Paulo, SP. 2008.
- BRUNO, Fabiana. Fotobiografia: por uma metodologia da estética em antropologia. *RESGATE*, n. 19, p. 27-45, Jan./Jun. 2010.
- _____. “Retratos da Velhice. um duplo percurso: metodológico e cognitivo”. *RESGATE*, v. 13, p. 177-184, 2004.
- _____. “Potencialidades da experimentação com as grafias no fazer antropológico: imagens, palavras e montagens”. *TESSITURAS*, Pelotas, RS, v. 7, n. 2, Jul./Dez 2019.
- _____. “Fotografias órfãs e insurgências supervivências dos arquivos de imagens. *ICHT*, n. 3, 2019.
- BRUNO, Fabiana; SAMAIN, Etienne. Imagens de velhice, imagens da infância:: formas que se pensam. *Cad. Cedes*, Campinas, SP, v. 26, n. 68, Jan./Abr 2006.
- _____. “Como pensar e fazer pensar um arquivo fotografico: uma dupla experiência”. *Revista Visagem*, Belém, v. 2, n. 1, p. 93-116, jan-jun 2016.
- COLLIER, JR, John. *Antropologia Visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: EPU, 1973. cap. VI.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Conexões, 2001.
- DI PIETRO, Laila Figueiredo. Reflexões sobre fotografia, arquivo e direitos humanos. *Revista Photo e Documento*, n. 1, 2016.
- GELL, Alfred. *Arte e Agencia: uma teoria antropologica*. São Paulo: Ubu Editora, 2020, 400 pp.
- NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. Projeto História, *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*. São Paulo (10), Dez. 1993.
- OLIVEIRA, F. G.; SOUSA, A. M.; BARROS JÚNIOR, G.; NASCIMENTO, M. F. *Luta pela reconquista da cidadania em Acauã, na Paraíba*. In I ECBS (Primeiro Encontro Ciências Sociais e Barragens). Rio de Janeiro: IPPUR/UFRJ, 08 a 10 de junho de 2005.
- RELATÓRIO, CDDPH. Comissão Especial “Atingidos por Barragens”, Resoluções n. 26/06; 31/06; 02/07; 05/07. Ministério Público. Brasília/DF, 2008.
- RIBEIRO, Hildaíres Araújo. *A comunidade de Aguapaba: impacto socioambiental e direitos humanos na construção da barragem de Acauã*. 2015. 179f. (Dissertação de Mestrado em Recursos Naturais), Programa de Pós-graduação em Recursos Naturais, Centro de Tecnologias e Recursos Naturais, Universidade Federal de Campina Grande – Paraíba – Brasil, 2015.

SAMAIN, Etienne. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. *Visualidades*, Goiânia, v. 10, n. 1, p. 151-164, jan-jun 2012.

_____. “Antropologia, imagens e arte. Um percurso reflexivo a partir de Georges Didi-Huberman”. *Cadernos de arte e antropologia*, v. 3, n. 2, p. 47-55, 2014.

SANTOS, Mariana Corrêa dos. O conceito de “atingido” por barragens - direitos humanos e cidadania. *Direito e Práxis*, Rio de Janeiro, v. 06, n. 11, 2015, p. 113-140.

SANTOS, Myriam S. dos. “História, memória e esquecimento”. Em *Memória Coletiva e Identidade Nacional*. São Paulo. Annablume, 2013.

SANTOS, Marcio. *LAUDO TÉCNICO 361/2018* – DPA/SPPEA, 2008.

TAVARES, Bernardo Américo B. *Imagens-vivas, rio submerso e memórias afogadas: Uma etnografia das memórias visuais de Atingidos por Barragem na Paraíba..* Orientadora: Lara Santos de Amorim. Monografia (Graduação em Antropologia) - Universidade Federal da Paraíba, Rio Tinto-PB, 2023.

TURNER, Victor. *O Processo Ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis, RJ: Vozes. 1974.

O “mito da origem” e o imaginário social: uma análise da narrativa visual e museal.¹

The “origin myth” and social imaginary: an analysis of visual and museum narrative.

Gabriela da Costa Araújo

Universidade Federal do Pará

Belém, PA, Brasil

gabrielaaraujo700@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-6317-3244>

Recebido em: 30 de junho de 2024

Aceito em: 30 de julho de 2024

¹ Parte deste artigo foi produto de dois trabalhos apresentando como requisito para conclusão das seguintes disciplinas: Cultura, imaginário e religião; e, Antropologia visual, ministradas no segundo semestre de 2023, no Programa de Pós-graduação em Antropologia e Sociologia - PPGSA da Universidade Federal do Pará- UFPA.

Resumo

O trabalho pondera sobre o Museu Municipal Francisco Coelho, localizado na cidade de Marabá - Pará. Em que a partir de uma análise teórica e interpretativa proponho uma investigação sobre a construção da narrativa de “origem” (Santos, 2000) da cidade de Marabá, e, a sua relação com o imaginário social marabaense (Baczko, 1985). Logo, para a interpretação das narrativas museais, parto da compreensão do museu como um campo discursivo (Chagas, 2009), portanto, aberto a leituras. Com isso, para o desenvolvimento da pesquisa, foram realizadas visitas ao museu, sustentadas no aparato teórico-metodológico que combinaram os elementos da antropologia interpretativa (Geertz, 2013) e antropologia visual (Achutti, 2004; Novaes, 2005; Leal, 2013; Gama, 2016), com os quais, realizo uma narrativa imagética, partindo da perspectiva de um fazer etnográfico composto além da escrita. Corroborando assim, para a identificação das seleções sobre a representação da formação da cidade de Marabá, identificando quais personagens e/ou objetos são “visibilizados” e “invisibilizados” neste imaginário?

Palavras-chave: Museu; Narrativas museais; Narrativa visual; Mito de origem; Imaginário social.

Abstract

The work considers the Francisco Coelho Municipal Museum, located in the city of Marabá - Pará. In which, based on a theoretical and interpretative analysis, I propose an investigation into the construction of the “origin” narrative (Santos, 2000) of the city of Marabá, and, its relationship with the social imaginary of Maraba (Baczko, 1985). Therefore, for the interpretation of museum narratives, I start from the understanding of the museum as a discursive field (Chagas, 2009), therefore, open to readings. Therefore, for the development of the research, visits were made to the museum, supported by the theoretical-methodological apparatus that combined the elements of interpretative anthropology (Geertz, 2013) and visual anthropology (Achutti, 2004; Novaes, 2005; Leal, 2013; Gama, 2016), with which I create an imagetive narrative, starting from the perspective of an ethnographic work composed in addition to writing. Thus, corroborating the identification of selections on the representation of the formation of the city of Marabá, identifying which characters and/or objects are “visibilized” and “invisibilized” in this imaginary?

Keywords: Museum; Museum narratives; Visual narrative; Origin myth; Social imaginary.

Introdução

O presente trabalho pondera sobre uma das salas do Museu Municipal Francisco Coelho - MMFC², localizado na Região Sudeste do Estado do Pará, na cidade de Marabá³. Instalado no prédio que remontam a história e a memória da cidade, no Palacete Augusto Dias, no núcleo da Marabá Pioneira⁴. Prédio histórico da cidade, construído na administração do prefeito Augusto de Figueiredo Dias, inaugurado em 1939, para brigar a Prefeitura Municipal, Secretarias, Poder Legislativo e o Fórum da Comarca local, sendo parte da história e memória da cidade (Luz, 2023).

O museu através de exposições permanentes, procura retratar a história da cidade de Marabá e Região do Carajás⁵, por meio das narrativas construídas em suas salas. Na qual, cada sala aborda diferentes temáticas, que remetem as suas denominações: Arquivo histórico, Ciclos econômicos, Pinacoteca, Mineração, Domingos Nunes, Geologia, Botânica, Espeleologia, Zoologia, Etnologia, Acervo Arqueológico e, Lendas (Projeções e Multiusos).

Para o andamento deste trabalho direcionei à atenção e análise para a primeira sala do roteiro de visitas, denominada de Arquivo Histórico. Esta sala apresenta entre as suas narrativas, uma seleção de acontecimentos sociais, políticos, ambientais, econômicos e culturais que ocorreram principalmente na cidade, do “início”⁶ de sua “fundação” até o ano de 2020⁷. Os acontecimentos trazidos na exposição permanente são narrados por textos, imagens e símbolos através de um trilho ferroviário, que simula a passagem do tempo (linha do tempo) na cidade de Marabá. E, ainda nesta narrativa, há a exposição da concepção de “origem” da cidade, narrativa que é muito comum nos museus brasileiros, conforme é salientado por Myriam Santos (2000).

²O museu carrega o nome do sujeito reconhecido como um dos fundadores da cidade, Francisco Coelho. Um comerciante maranhense, natural de Barra do Corda, que chegou à Região no final do século XIX.

³ Cidade localizada na Mesorregião do Sudeste paraense, estando no ponto de encontro entre os rios Itacaiúnas e Tocantins. Marabá está por volta de 485 km de distância da cidade de Belém, capital paraense.

⁴ A cidade de Marabá, é dividida por 5 núcleos urbanos: Marabá Pioneira ou Velha Marabá, Cidade Nova, Nova Marabá, São Felix I e II, e Morada Nova.

⁵ Uma das Regiões de Integração do Estado do Pará, composta por 12 municípios: Bom Jesus do Tocantins, Brejo Grande do Araguaia, Canaã dos Carajás, Curionópolis, Eldorado dos Carajás, Marabá, Palestina do Pará, Parauapebas, Piçarra, São Domingos do Araguaia, São Geraldo do Araguaia e São João do Araguaia.

⁶ Datado pela “História oficial” em 1895, quando o primeiro Burgo Agrícola, é instalado por Carlos Leitão.

⁷ Ano de inauguração do museu.

Para tanto, neste trabalho procedi de uma perspectiva que compreende o museu, enquanto espaço de construção e transformação social e cultural. Possuindo assim, um papel de sujeito atuante dessas construções e transformações, que o denota a partir da autoria das narrativas museais expostas em seu espaço, e acabam produzindo e refletindo o imaginário social.

Desse modo, compreendendo que para Gilbert Durand (2004:6) o imaginário é uma representação do “museu”, enquanto, espaço de “imagens passadas, possíveis, produzidas e a produzir”, o museu Francisco Coelho, com a exposição da sala Arquivo Histórico, veio sendo analisado a partir da concepção de imaginário social de Bronislaw Baczko (1985), como um conjunto de representações coletivas associada ao poder, que são demonstradas através dos símbolos (imagens) expostos na sala. Logo, compreendi que o museu, também, caracteriza-se como um espaço de difusão do imaginário social.

A influência dos imaginários sociais sobre as mentalidades depende em larga medida da difusão destes e, por conseguinte, dos meios que asseguram tal difusão. Para garantir a dominação simbólica, é de importância capital o controle destes meios, que correspondem a outros tantos instrumentos de persuasão, pressão e inculcação de valores e crenças. É assim que qualquer poder procura desempenhar um papel privilegiado na emissão dos discursos que veiculam os imaginários sociais, do mesmo modo que tenta conservar um certo controle sobre os seus circuitos de difusão [...]. (Baczko, 1985:313).

O museu desenvolveu a sua narrativa a partir de objetos, textos, símbolos e imagens, os quais, caracterizam-se como bens simbólicos (Baczko, 1985) que direcionam a sua linguagem ao imaginário social acerca da formação da cidade. E, como bem demonstrado por Mário Chagas (2009:19) um mesmo objeto museal pode acionar “[...] lembranças, suporte de informações e objeto-documento de diferentes discursos históricos. ”, e, este caráter evocativo dos objetos museais, podem ser alinhados a própria produção da imagem, pois, no entendimento de Sylvia Caiuby (2005:111), “[...] as imagens produzidas são eloquentes [...]”, assim como, o seus silêncios e ausências.

Nesse encadeamento de representações evocadas que se insere a relação com imaginário social, que muitas vezes criam e/ou fortalecem a narrativa. E, por o museu carregar consigo uma pluralidade de expressões, o mesmo também possibilita questionar as narrativas expostas. Neste sentido, o museu Francisco Coelho provocou-me acerca da narrativa construída em suas paredes, sobre a formação da cidade de Marabá. Uma vez que, apesar de os museus estarem vivendo mudanças em suas epistemes (Abadia, 2021), o museu Francisco Coelho, demonstrou em suas narrativas um compromisso de promover uma identidade da cidade.

Esta provocação, possibilitou o meu olhar enquanto pesquisadora, fosse além do contato direto, provocando um olhar para além do *é* que *dito à primeira vista*, possibilitando uma ampliação de perspectiva, levando olhar para o que Chagas (2009) denomina de *sertão*⁸ do museu, o qual é compreendido como o *não dito*, porém expresso nas narrativas dos museus. É, compreender o museu enquanto um microcosmo social.

[...] a partir daí, passei a entender que identificá-los apenas como “lugar de memória” é reduzi-los a uma expressão que está longe de abarcar suas complexidades. Era preciso, no mínimo, considerá-los, a um só tempo, como palcos de subjetividades e lugares de memória, de poder, de esquecimento, de resistência, de falação e de silêncio (*apud* CHAGAS, 2001). (Chagas, 2009:25).

Dessa maneira, as visitas ao museu procuraram seguir esta compreensão, de um espaço que narra além do visível. À vista disso, com a ampliação do olhar a partir de uma transposição e combinação de conhecimentos e experiências, alcancei a possibilidade de delimitar o problema deste trabalho, assim como, tornou-se evidente a temática desenvolvida neste trabalho. Contudo, antes de adentrar na exposição da problemática, acredito ser necessário ressaltar que o meu objetivo com este trabalho, não foi desenvolver uma análise acerca do imaginário individual produzido e explanado pelos visitantes do museu, mas sim, acerca da promoção de um imaginário social que esta narrativa museal expõe e/ou propõe.

As visitas ao museu são abertas e ocorrem acompanhada por educadores museais⁹, responsáveis por realizar a mediação durante a visita no espaço. E, para o desenvolvimento deste trabalho, algumas de suas falas foram importantes para a análise da narrativa, pois, apresentaram discursos que problematizaram as narrativas expostas na sala, portanto, também foram materiais de análise para o direcionamento e desenvolvimento deste trabalho

Diante do exposto acima, neste trabalho, realizei uma análise interpretativa, sobre a narrativa do “mito da origem” (Santos, 2000) da cidade de Marabá, exposta na sala 01 (Arquivo histórico), e, a sua relação com o imaginário social que se constitui sobre a cidade de Marabá. E, tomei para compreensão o museu, enquanto espaço de conhecimento, informação e educação, que de acordo com Myriam Santos (2000) promove o fortalecimento do imaginário coletivo, através da relação passado e presente.

⁸ O que segundo Chagas (2009), são correntes de forças e ideias que se movimentam no interior dos museus.

⁹ Termo utilizado para denominar os estagiários, estudantes do curso de história da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará – UNIFESSPA e, do curso de psicologia da Universidade da Amazônia – UNAMA.

Para tal, ao investigar a narrativa do “mito da origem”, sobre um passado fundador da cidade de Marabá, direcionei-me ao encontro das memórias e histórias selecionadas pelo museu que fomentam este imaginário da “fundação”, uma vez que, o objetivo central é identificar quais memórias, histórias e, quais personagens, em detrimento de outros, foram aí instituídos para a formação deste imaginário marabaense.

Com isso, desenvolvi este trabalho, a partir da perspectiva de um fazer etnográfico composto além da escrita, o qual, concebeu a fotografia, assim como, “[...] a etnografia, é um aprendizado da observação paciente, de elaboração minuciosa de diferentes estratégias de aproximação com o objeto [...]. ” (Leal, 2013:69). Diante disso, para o desenvolvimento do trabalho, procedi através de uma reflexão teórica-metodológica que combinam elementos da antropologia visual, alicerçados na modalidade discursiva da fotoetnografia¹⁰, compreendendo que, “[...] O visual, o estético e o imaginário surgem não como contraponto da razão, como espelho do que não existe mais, mas sim como essenciais ao impacto narrativo. [...] (Santos, 2021a:24), com os elementos da antropologia interpretativa (Geertz, 2013).

Dessa maneira, através de uma análise interpretativa das narrativas acessadas, pelas visitas¹¹ que realizei ao museu Francisco Coelho, procurei desenvolver uma reflexão sobre, “como a sala Arquivo histórico a partir da narrativa de formação da cidade de Marabá, reflete sobre a ‘fundação’ e as transformações ocorridas na cidade?”.

Dito isso, parti da compressão do museu enquanto um espaço alimentado por textos, imagens, símbolos e significados, portanto, um espaço simbólico (Geertz, 2013). Com o intuito de identificar as memórias, histórias e/ou personagens/objetos, selecionados para uma *narrativa oficial*. E, com isso, identificando o imaginário social? E quais personagens/objetos são “visibilizados” e “invisibilizados” neste imaginário?

Com isso, para o andamento a seguir deste trabalho, a abordagem teórica-metodológica foi sustentada na argumentação do uso da imagem, no desenvolvimento do mesmo, atrelada, há uma narrativa imagética produzida em campo, para uma interpretação da narrativa visual das mensagens ali manifestada. Assim, o presente trabalho está desenvolvido nos seguintes caminhos: com a apresentação da

¹⁰ Termo desenvolvido e exemplificado pela primeira vez, por Eduardo Luiz Achutti (1996), na sua dissertação de mestrado, “Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho em uma vila popular em Porto Alegre” (Leal et al, 2022).

¹¹ Ressalto, que a pesquisa sobre o museu está no início do seu desenvolvimento, portanto, os dados trabalhados aqui estão baseados nas visitas acompanhadas durante o segundo semestre de 2022 e o primeiro semestre de 2023.

orientação metodológica adotada, a narrativa imagética da sala Arquivo Histórico; uma reflexão da narrativa de “mito de origem”; e, as considerações finais.

Os passos e/ou tropeços de uma visita ao museu? Notas metodológicas de um campo museal.

As inquietações que me levaram a produção deste trabalho, ocorreram nas primeiras idas ao campo, apesar de naquele momento não estarem no meu horizonte de pesquisa. A narrativa de “origem” da cidade trazida na sala Arquivo Histórico geraram um incômodo inicialmente¹², logo, a problemática deste trabalho foi iniciando antes mesmo de visualizá-lo como uma questão.

Com as inquietações iniciais acerca da narrativa museal produzida na sala, optei por adotar mais uma ferramenta ao meu trabalho etnográfico, a fotografia, com isso, comecei a produzir imagens desta narrativa, com objetivo de potencializar as minhas observações acerca da mesma, por meio das evocações que a fotografia e/ou imagem revelavam.

[...] A fotografia – quer como técnica auxiliar no trabalho de campo, como modalidade de coleta e descrição de informações; ou, como elemento documental e ilustrativo em uma etnografia; ou ainda, quando assume centralidade e autonomia na composição do texto etnográfico, em suma, quando é *fotoetnografia*, como propôs Achutti – é evocação, é dado enunciado através de imagem, e pode assumir dimensões diversas no procedimento etnográfico. [...] (Leal et al, 2022:02).

Diante disso, a problemática trazida neste trabalho, foi se construindo a partir das inserções ao campo, acompanhando as visitas ao museu com os educadores e visitantes, concomitante a aquisição de um levantamento bibliográfico sobre museus e narrativas museais e visuais, e com a produção de imagens. E, a partir destas primeiras imagens, comecei a problematizar sobre a narrativa de “origem” da cidade, pois, as curiosidades acerca da mesma tomaram espaço para indagações (Rocha; Eckert, 2008).

A partir das reflexões que iam se moldando, as indagações sobre o museu Francisco Coelho, em especial as suas narrativas museais, manifestaram-se a partir da interpretação das autoras Daniele Bezerra e Juliane Serres (2015:123), quanto aos aspectos museais, compreendendo assim, que “[...] existem diversas formas de se relacionar com aquilo que está sendo mostrado. ”, independente da forma expositiva do museu, de suas mensagens e de seus discursos subliminares, sendo assim, a relação que desenvolvi com a sala, foi demonstrando-se como uma relação permeada de perguntas,

¹² Incomodaram pela ausência de personagens indígenas, tendo em vista, que Marabá é uma cidade rodeada e composta por diversas comunidades indígenas, ausência feminina e a utilização dos trilhos do trem para simular a linha do tempo.

“[...] pois ao entender o museu como campo de investigação das ciências sociais tem-se a percepção de tal espaço como o lugar do encontro e do confronto com a cultura do *outro*, ou com a de quem visita.” (Costa, 2016:56).

Comportamento que problematizou a relação com a narrativa exposta, e possibilitou o encontro com o trabalho de Myriam Santos (2000), “Os museus brasileiros e a constituição do imaginário nacional”, e permitiu a concepção da problemática deste trabalho, servindo de base para a análise que desenvolvi neste trabalho.

Para tanto, o desenvolvimento deste artigo se desencadeou através de uma pesquisa qualitativa, no qual, procurei compreender a narrativa da formação da cidade de Marabá, exposta pelo museu a partir de uma construção de imagens, e traçar as memórias, histórias e personagens destacados como constituintes desta formação.

Para a coleta dos dados foram realizadas entrevistas/conversas com os educadores museais, assim como, acompanhei as visitas guiadas com os educadores museais, em que foi possível observar a construção desta narrativa a partir dos discursos destes educadores, e concomitante ao registro de imagens dessas visitas, que buscavam revelar a narrativa de “origem da cidade” emitida, uma vez que, compreendo “[...]a fotografia não é um meio puramente técnico de fazer registros visuais, mas que instaura uma outra forma de olhar. [...]” (Leal et al, 2022:08), a qual vislumbra um olhar sobre o outro, e proporciona uma análise e compreensão da narrativa visual ali proposta.

[...] o papel da imagem (o visual, o estético, o imaginário) tem se tornado central, na medida em que se institui em um recurso privilegiado de transmissão e impacto narrativo, quicá pela sua própria capacidade de identificação mais ampla na sociedade. Quando o aspecto discursivo falha, quando as palavras não conseguem expressar cabalmente aquilo que se pretende ser dito, a imagem parece “afetar”, “tocar”, intervindo com maior eficiência em determinadas circunstâncias sociais. [...] (Gadea, 2021:36).

Contudo, antes de seguir adiante quanto aos aspectos metodológicos para a produção deste trabalho, ressalto, que dentro desta relação construída entre a pesquisadora e os educadores museais, o objetivo não foi realizar uma interpretação de “mão única”, mas sim, uma transação de diálogos, no qual, fique evidente as vozes de ambos. Portanto, considerando que o desenvolvimento do conhecimento ocorre a partir de uma dinâmica relacional, em que, a antropologia “[...] não é um *estudo de*, mas um *estudo com*. [...]” (Ingold, 2011:14, grifo nosso), consequentemente, partindo de uma compreensão que é uma produção de conhecimento em conjunto.

Diante disso, a construção deste trabalho ocorreu com a participação de 4 educadores museais, que acompanhei num total de 15 visitas guiadas, ao longo dos dois

anos de produção dos dados. Durante estas visitas, procurei sempre colocar-me na posição de observadora e, pouco interferir, no entanto, compreendo que na produção das fotografias há uma quantidade de informações, que conduziram a interpretação do assunto fotografado (Gama, 2016). Consequentemente a produção de imagens realizada neste trabalho, teve um olhar direcionado aos elementos *não ditos*, buscando potencializar o *não dito*, através da imagem, uma vez que, como bem é explanado por Achutti e Hassen (2004:287) “[...] a fotoetnografia é uma das formas de etnografia que utiliza a fotografia como meio de penetrar, apreender e relatar (no sentido de narrar) a cultura e os valores.”.

As visitas, tiveram um direcionamento baseado na condução de uma pesquisa que é permeada por uma “descrição densa” (Geertz, 2013), alinhada a uma observação atenta por olhos e ouvidos alertas e vigilantes (Oliveira, 2000). Contudo, acredito ser importante destacar, que apesar do aparato metodológico da “descrição densa”, compreendo a impossibilidade de alcançar a “dimensão total” dos discursos e dos comportamentos que foram ali expressos.

À vista disso, quando utilizei a antropologia interpretativa para o desenvolvimento deste trabalho, o objetivo foi conseguir “descrever e interpretar” a narrativa museal da “origem” e formação da cidade, exposta pelo museu Francisco Coelho na sala Arquivo Histórico, através da linha do tempo. Logo, para tal objetivo, a seguir procurei intercalar a descrição desta sala com uma narrativa visual, buscando assim, observar o museu a partir de uma visão antropológica (Costa, 2016).

Dessa maneira, neste trabalho partindo de uma fotoetnografia, a qual, propõe uma narrativa fotográfica que possua unicamente as imagens (Achutti, 2007), com objetivo de alcançar as minúcias presentes no campo, facilitando no processo de compreensão dos significados existentes. Considerando que a fotografia, é uma maneira de descrever o objeto da pesquisa, e, ainda segundo Achutti (2007), uma “materialização do olhar”, possibilitando a interpretação dos dados ali presentes. Contudo, acredito ser necessário ressaltar, ambas as narrativas, imagéticas e textuais presentes neste trabalho, possuem os seus potenciais narrativos.

Para tanto, quando utilizo a antropologia visual, o objetivo é conseguir “descrever e interpretar” a narrativa museal, exposta pelo museu Francisco Coelho na sala Arquivo Histórico. Logo, para tal objetivo, a seguir as imagens apresentadas, não devem ser analisadas como meras ilustrações, mas descrições etnográficas capazes de

suscitar análises do campo de pesquisa em questão, na qual, busquei através da narrativa imagética suscitar a narrativa expográfica trazida no campo e, em minha etnografia.

Desse modo, a seguir organizei a narrativa visual em onze corpos de figuras, concebendo que a imagem, como afirma Carlos Gadea (2021) nos possibilita um melhor acesso à memória histórica, tendo em vista, que a seleções realizadas para trabalhar este passado de “fundação” da cidade revelam, os interesses, o poder e a exclusão (Santos, 2013).

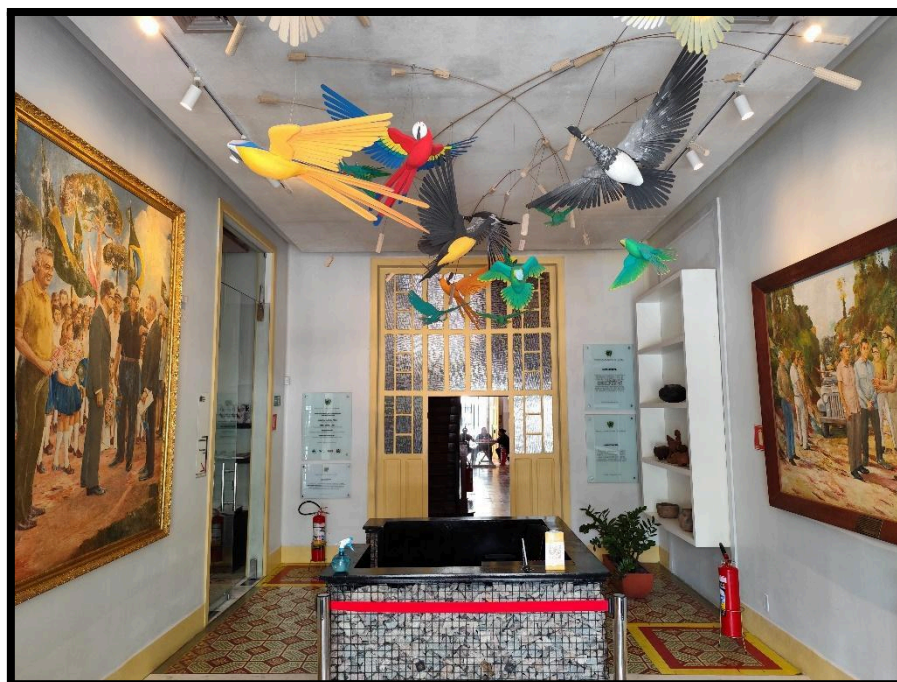
Uma narrativa visual de um campo museal.

Figura 1- O museu.



Fonte: Gabriela Araújo, 2022.

Figura 2 - Recepção.



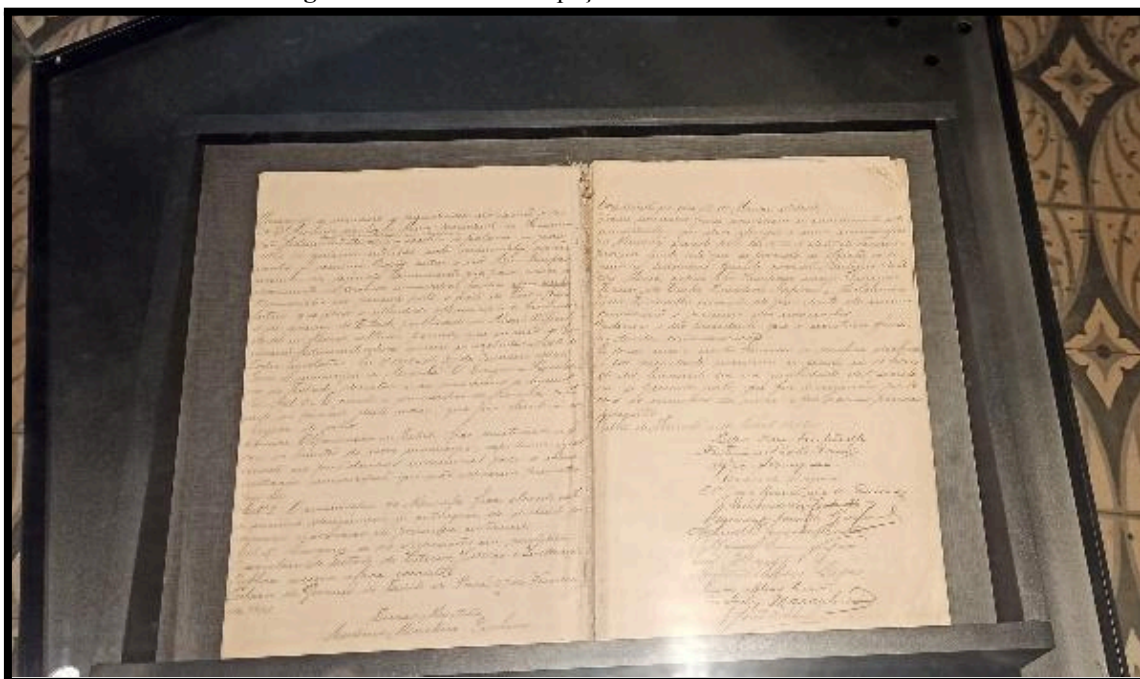
Fonte: Gabriela Araújo, 2024.

Figura 3 - Primeira sala.



Fonte: Gabriela Araújo, 2022.

Figura 4 - Ata de Emancipação da cidade de Marabá.



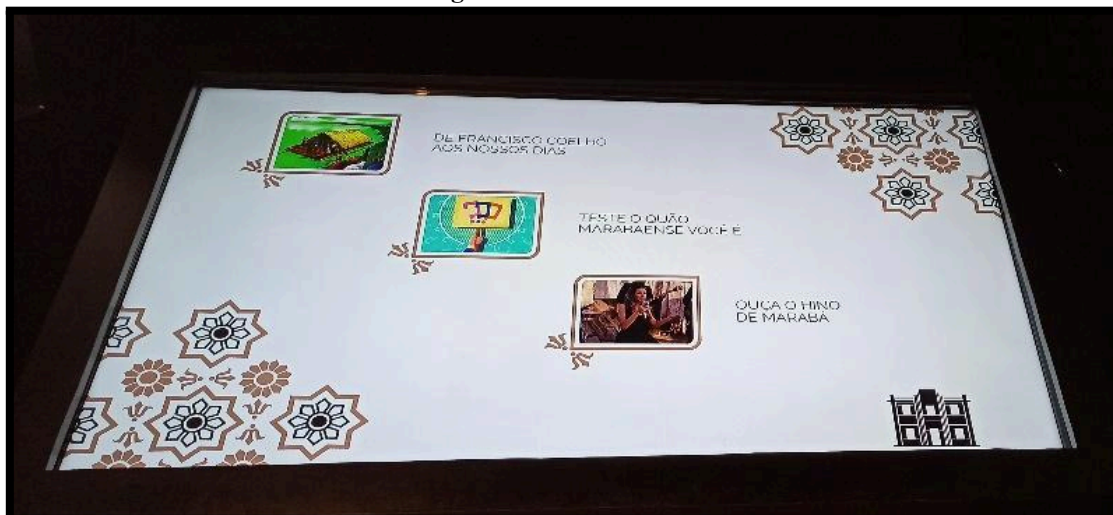
Fonte: Gabriela Araújo, 2024.

Figura 5 - Expositor.



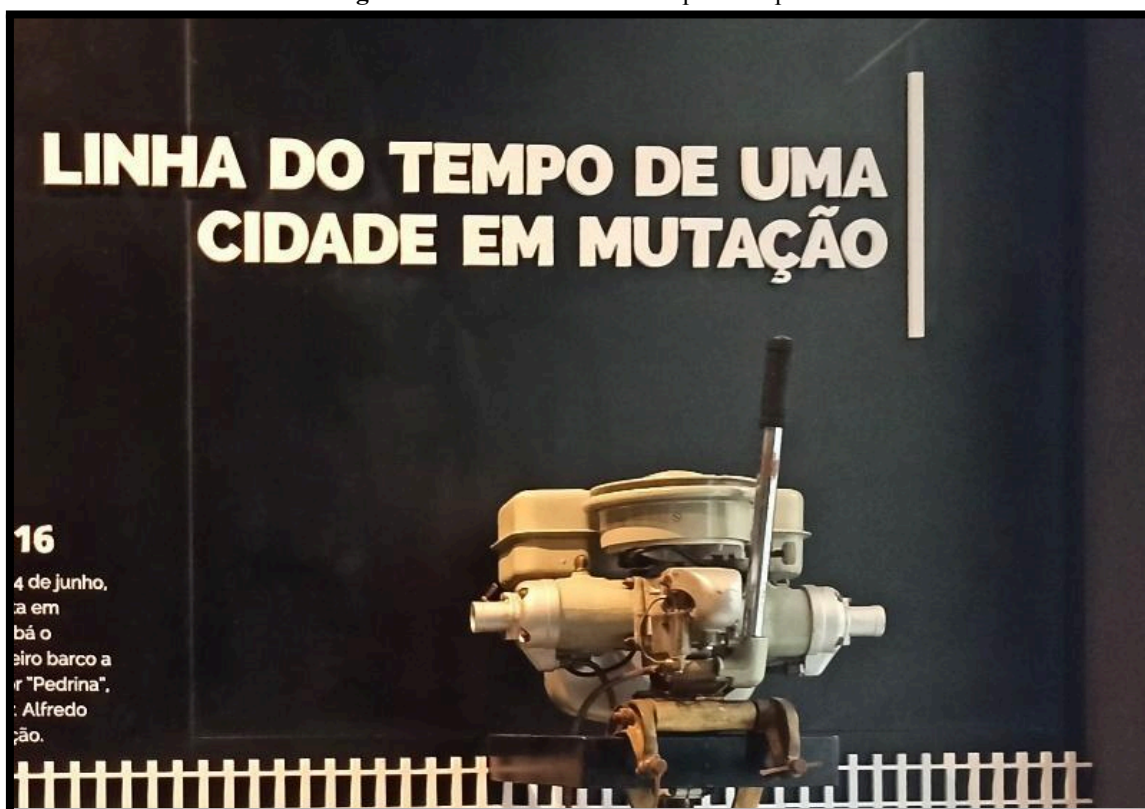
Fonte: Gabriela Araújo, 2023.

Figura 6 - Interatividade.



Fonte: Gabriela Araújo, 2023.

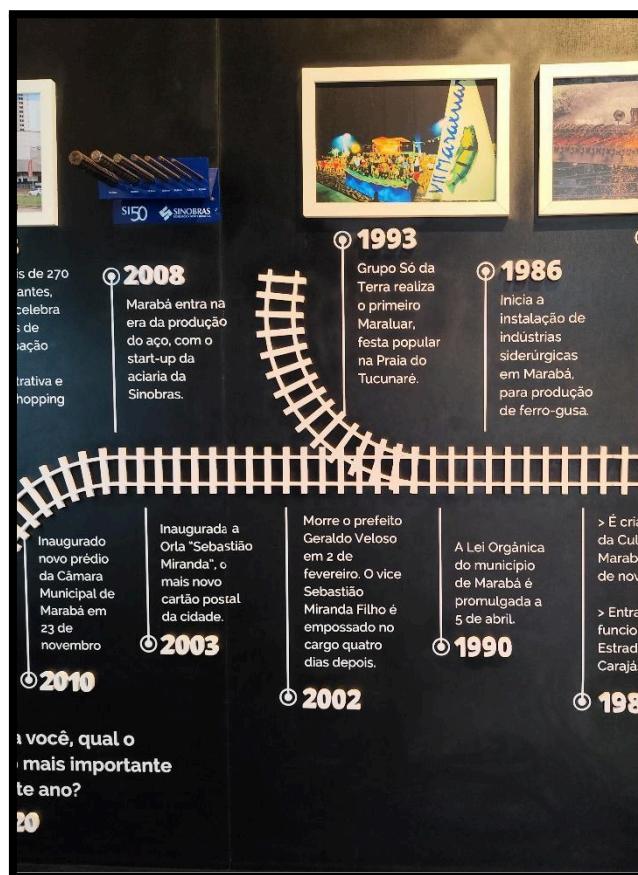
Figura 7 - Uma cidade revelada pelo tempo?



Fonte: Gabriela Araújo, 2024.

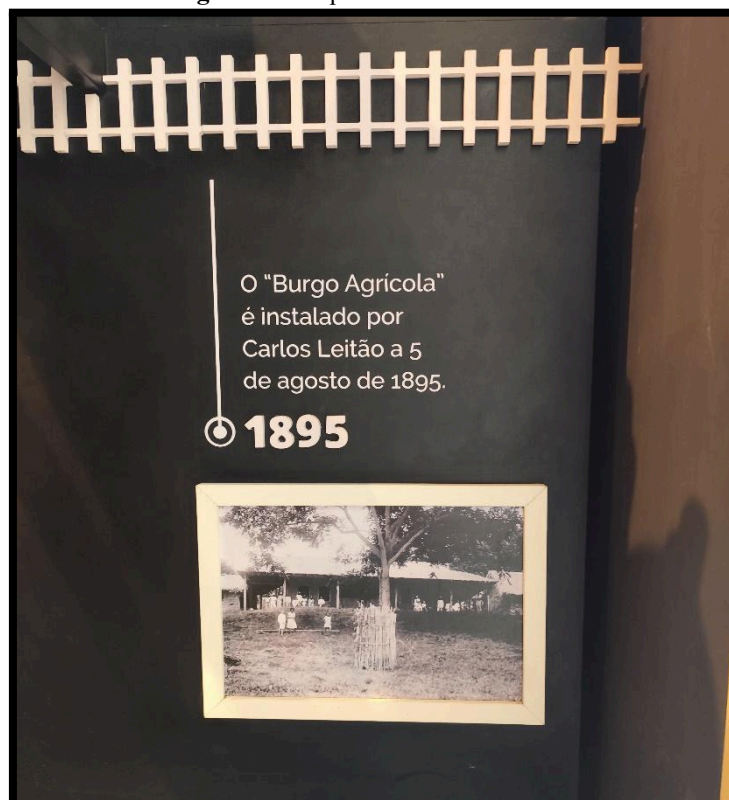
Figura 8 - Linha do tempo.





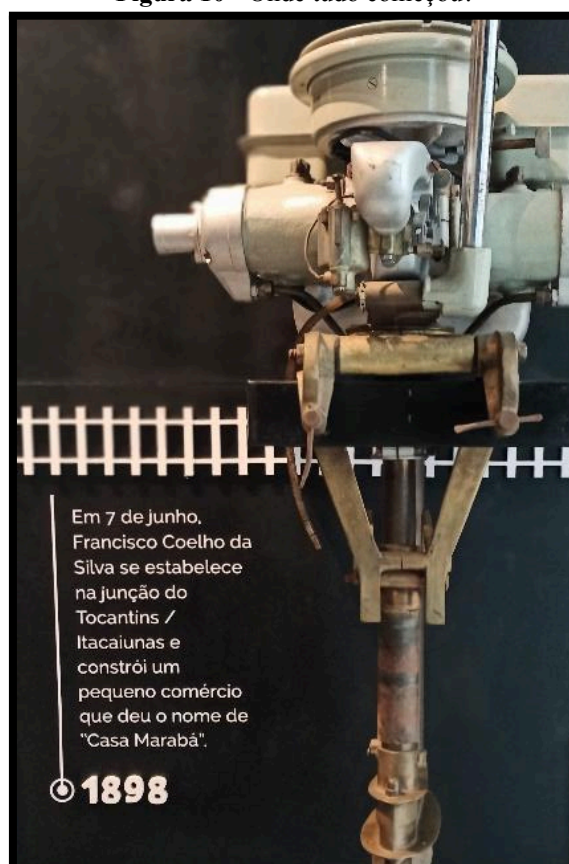
Fonte: Gabriela Araújo, 2022.

Figura 9 - O “pré-início” de Marabá?



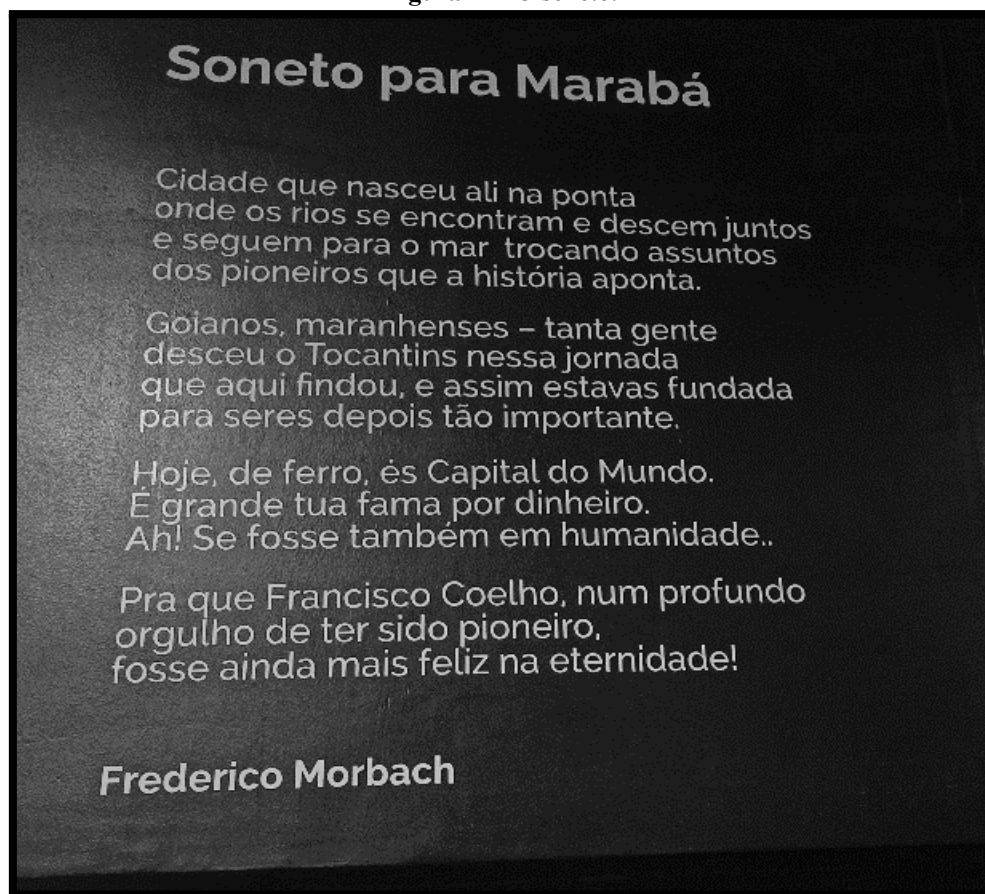
Fonte: Gabriela Araújo, 2023.

Figura 10 - Onde tudo começou?



Fonte: Gabriela Araújo, 2023.

Figura 11 - O soneto.



Fonte: Gabriela Araújo, 2023.

O “mito de origem” e o imaginário social: interpretação da narrativa museal sobre formação da cidade de Marabá.

Com as primeiras visitas ao museu Francisco Coelho, com o objetivo de desenvolver a pesquisa de campo, realizei os primeiros contatos, enquanto pesquisadora, com o espaço e os seus sujeitos, como os educadores museais. Neste momento inicial, a partir do contato com a primeira sala, antes mesmo do educador iniciar a sua apresentação, pude observar que a sala possui como objetivo, evocar em sua exposição uma narrativa sobre a formação da cidade de Marabá, destacando acontecimentos e personagens, como importantes para a consolidação da cidade até o ano de 2020.

Ao adentrar na sala, fui provocada à primeira vista com a sua configuração, que compõe uma pequena sala com paredes escuras, onde, ao passar pela porta de entrada o primeiro olhar é para uma linha do tempo, exibida em duas de suas paredes (a direita e a

frente de quem entra na sala) com um longo trilho ferroviário disposto em anos, imagens, textos e objetos, há ainda no espaço, dois expositores de vidro, um ao centro da sala, expondo um livro com assinaturas (Ata de Emancipação da cidade) e outro, ao final da linha do tempo do lado esquerdo, expondo objetos. E, ainda, permanecendo na entrada, é possível ver ao lado esquerdo, um balcão que divide parte da sala. Já adentrando mais ao espaço, consegui verificar que atrás daquele balcão há uma grande tela de computador *touch screen*¹³, sobre uma bancada, com alguns vídeos e um “Teste - quão marabaense você é?” sobre informações da cidade, dos quais destaco o vídeo denominado de “De Francisco Coelho aos nossos dias”, remetendo o “início” da formação da cidade, abaixo de um soneto, escrito na parede (Soneto para Marabá).

Mas antes, é preciso ponderar, com uma observação mais detalhadamente à sala, direcionando um olhar a sua linha do tempo, verifiquei que há uma narrativa de um “tempo linear e progressivo” construído naquele espaço. Logo, a sala do Arquivo Histórico é passível de ser considerada, como é exemplificado por Myriam Santos (2006) um espaço característico de um museu narrativa¹⁴, assim como, refletem um tempo característico da história moderna, como bem destaca Myriam Santos (2021b) a qual, é explorada em sua linha do tempo, assim como, a disposição dos objetos e imagens, estão dispostos com o objetivo de comunicar.

E, para análise que procurei desenvolver neste trabalho, irei me direcionar a narrativa que algumas vezes durante as visitas, observei sendo problematizadas pelos educadores museais, e, corroboram com as minhas inquietações iniciais. Como a construção da narrativa de uma “origem” da cidade, que através de uma observação detalhada é possível verificar que o “não dito”, o “invisibilizado” e/ou “excluído” exposto nesta narrativa, também vem dizer algo.

Para tanto, partindo de uma análise inicial, a comunicação que o museu propõe a partir desta narrativa, reflete uma perspectiva ocidental da humanidade, com a ausência de povos que tiveram suas histórias invisibilidades (Ventura, 2021), como por exemplo, os povos indígenas, no museu.

E, partindo da compreensão de “mito de origem”, para a narrativa sobre a formação da cidade de Marabá, utilizei a discussão trazida por Myriam Santos (2000),

¹³ Trata-se de um display eletrônico capaz de detectar o toque em uma determinada área de exibição por meio da pressão exercida sobre ela.

¹⁴ Museu narrativa - Aquele onde o público podia encontrar uma narrativa histórica imperativa, que tinha como característica subordinar à sua lógica o objeto e todos os demais recursos utilizados para comunicar o acervo. Desta forma, ao adotar os eixos temáticos, o museu corroborava narrativas da história ligadas a uma concepção de tempo linear e progressivo (Santos, 2006:46).

ao investigar os “mitos de origens” construídos nos museus brasileiros, tendo a seguinte perspectiva de “mito de origem”:

A criação de um mito de origem é fenômeno universal que se verifica não só em regimes políticos, mas também em nações, povos, tribos, cidades. Com frequência disfarçado de historiografia, ou talvez indissolivelmente nela enredado, *o mito de origem procura estabelecer uma versão dos fatos, real ou imaginado, que dará sentido e legitimidade à situação vencedora* (Carvalho, 1990:13-14 apud Santos, 2000, p. 275, grifo nosso).

Perante o exposto, o “mito de origem” da cidade de Marabá, gerou provocações para as seleções realizadas para o fomento da origem da cidade. E, concebendo a cidade, assim como, Baczko (1985) uma “projeção do imaginário social”, e consequente a sua formação parte de uma seleção simbólica de poder, ao, observar a narrativa trazida acerca da “origem” da cidade, foi possível verificar algumas das oposições que o autor exemplifica, como forças afetivas que agem sobre a coletividade, promovendo a união através de um rede de significações “[...]legitimar/in-validar; justificar/acusar; tranquilizar/perturbar; mobilizar/desencorajar; incluir/excluir [...]” (Baczko, 1985:312).

Diante disso, no início da narrativa de “origem” da cidade, foi possível observar a presença de uma dessas oposições (incluir/excluir) que sustentam o imaginário social, a ausência de personagens, que fizeram parte das primeiras ocupações do território que hoje compõe a cidade de Marabá, pois, como bem destacou Marta Alves (2022), a Região do Sudeste paraense, a partir de estudos antropológicos e arqueológicos, apresentaram um cenário que comprovam a presença de “sociedades ameríndias, anteriores a colonização ibérica”. Assim como, também vem sendo destacado por Wellington Luz (2023) ao citar o trabalho de Marília Emmi (1988), revelando, quando Carlos Gomes Leitão, vem ao território que será constituído como a cidade Marabá, instalar o seu Burgo Agrícola, as terras já eram habitadas pelos indígenas gaviões, assim como, já havia sido visitada por outros, como os religiosos, garimpeiros, bandeirantes e exploradores profissionais.

No entanto, as primeiras ocupações datadas na linha do tempo, destacam personagens como “pioneiros” (Carlos Leitão e Francisco Coelho da Silva) no processo de ocupação e desenvolvimento da cidade, não citando e/ou exemplificado a população ameríndia em sua narrativa, e, em nenhum momento na sua linha do tempo.

A versão do pioneirismo é a mais comum sobre Marabá. Os usos do termo são abundantes e, em geral, fazem menção ao primeiro grupo que teria desbravado locais próximos do local que, no futuro, viria a ser a cidade (em volta do pontal, no encontro entre os rios Itacaiúnas e Tocantins), [...] (Alves, 2022:17).

Nas visitas que acompanhei, observei que apesar de alguns educadores museais problematizarem, a “história oficial”¹⁵ da “fundação” da cidade, outros educadores, ainda iniciam os seus discursos acerca da linha do tempo, destacando o “pioneirismo” destes personagens e sua importância para a formação da cidade de Marabá, corroborando, a com mais uma oposição das forças afetivas (legitimar/in-valorar) que sustentam o imaginário social, através das falas de legitimação do discurso (Baczko, 1985).

E, ainda, corroborando com as reflexões de Tereza Ventura (2021) sobre a instituição da *invisibilização* dos povos africanos, pelo processo colonial, aos povos indígenas, essa mesma *invisibilização* ainda perdura, em espaços como os museus, onde, há uma ausência destes povos, como na sala que se propõe trazer uma narrativa sobre a história da cidade, sendo, portanto, colocados “fora do tempo”. Demonstrando, que o museu Francisco Coelho, é passível de ser compreendido como um reflexo de questões ideológicas, políticas e econômicas. Uma vez que, como demonstrou Françoise Vergès (2023:14), na sua obra “Descolonizar o museu: programa de desordem absoluta”, o museu não é um espaço de neutralidade, tendo em vista que as “[...] desigualdades estruturais de raça, classe e gênero que existem no museu são o reflexo das desigualdades estruturais globais criadas pela escravidão, pela colonização, pelo capitalismo racial e pelo imperialismo. [...]”.

Durante uma das visitas que acompanhei, um educador, iniciou a sua apresentação com a seguinte frase, *Essa, é linha do tempo do homem branco!*, apontando para mesma. Relacionei a sua fala, com as ausências que venho citando acima, existente na narrativa. E, quando o questionei sobre a sua fala, o mesmo confirmou que estava fazendo referência, *A ausência das comunidades indígenas... Para mim, são parte importante da formação da cidade*, e, ainda ressaltou, *A história de Marabá começa na sala de etnologia, lá em cima! Não aqui.*, apontando para o ano de 1895, que destaca a primeira ocupação da cidade, com o Burgo Agrícola, instalado por Carlos Leitão, *Ou aqui!*, apontando para o ano de 1898, quando Francisco Coelho se estabelece na junção de rio Tocantins e Itacaiúnas, construindo um pequeno comércio denominado de “Casa Marabá”, períodos estes, pontuados como a origem da cidade de Marabá.

¹⁵ De acordo com o que narra a *história oficial*, o bairro Francisco Coelho, popularmente conhecido como “Cabelo Seco”, localizado no núcleo chamado Marabá Pioneira, deu início ao surgimento de Marabá como cidade, situando-se nas confluências dos rios Tocantins e Itacaiúnas. O nome do bairro é uma homenagem a um dos fundadores da cidade — Francisco Coelho [...] (Alves, 2022:01).

A ausência desses povos, também foi problematizada pelo historiador Geovanni Cabral (2023:118), ao levar a sua turma de estudantes do curso de História da UNIFESSPA ao museu, com objetivo de fomentar reflexões e debates, para trabalhar o ensino e a formação docente de futuros professores, de história da Região.

[...] A pergunta que os/as estudantes fazem de imediato é: onde estão os povos indígenas que não aparecem nessa trajetória? Chegamos ao final da linha e não encontramos nenhum sinal deles. A resposta vem logo em seguida: seu lugar no museu está reservado à sala da Etnologia, bem distante dessa linha do tempo proposta para narrar a cidade.

Um ponto importante, que deve ser destacado da fala do educador, é que no museu há uma sala direcionada para aos povos indígenas da Região, sala de Etnologia, no entanto, esta sala fica no andar de cima, a qual, a partir das visitas que acompanhei, seguindo o roteiro que é proposto no museu, a sala é uma das últimas a serem visitadas. E, na sala do Arquivo histórico, que se propõe a trazer a constituição histórica, econômica e social da cidade, não há uma referência aos povos indígenas, logo, refletindo discussões, “[...] por essa sala está localizada no segundo andar do museu e não representar a dimensão e a importância que os diversos povos da Região tiveram para a história da cidade.” (Cabral, 2023:120).

O que ainda foi possível, auferir da fala do educador museal, é que além da ausência de uma narrativa anterior, a qual oculta personagens, como os indígenas da Região, há também uma concepção economicista sobre a formação da cidade, pois, a mesma só começou a ser assimilada como um espaço ocupado, quando o primeiro comércio se instalou no território, como bem destaca Anilson Russi (2014:29, grifo nosso).

No final do século XVIII, às margens do encontro dos Rios Itacaiúnas e Tocantins, *posição geográfica privilegiada para o processo econômico extrativista do caucho e da castanha, deu-se o estabelecimento das primeiras casas que depois se transformariam na vila de Marabá.* [...]

Comerciantes como Francisco Casimiro de Sousa e Francisco Coelho Silva, se estabeleceram na foz do Rio Itacaiúnas, por volta de 1898, dando suporte para o início do povoamento. Em pouco tempo o pequeno povoamento se transformou em arraial e ponto obrigatório de caucheiros em atividade nos rios Itacaiúnas e Tocantins.

A narrativa expressa pela linha do tempo, vem sendo posta como a “história oficial” do surgimento da cidade de Marabá. Uma narrativa linear da história de Marabá, trazendo como perspectiva inicial desta origem, a inserção dos “pioneiros”, os primeiros a abrirem caminho para a formação da cidade, sendo, portanto, os responsáveis pelo início da cidade.

No Soneto para Marabá, escrito por Frederico Morbach¹⁶, também exposto na primeira sala, traz a seguinte frase *dos pioneiros que a história aponta*, possibilita uma reflexão acerca deste “pioneirismo” que é “apontado” pela história.

Com este apontamento de uma “história oficial”, reforçada na narrativa do museu, como bem destaca Alves (2022), promoveu um discurso colonialista, pela perspectiva do pioneirismo, incluindo como protagonista os donos de terras e excluindo a existência dos povos indígenas, presentes antes deste “pioneirismo”, ou, o próprio processo de emigração que levou pessoas a passarem pelo Região, que hoje é a cidade, sendo assim, pontos que ressoam e reforçam do/o imaginário social marabaense.

E, de acordo com Baczko (1985) os elementos como mitos, símbolos, ideologias que expressam o imaginário social, formam as visões e comportamentos da comunidade de imaginação social. Com isso, esboçando-se como ferramentas que vêm reforçando a identidade de “ser marabaense”. A partir de uma identidade formada historicamente (Hall, 2006:13), que é continuamente “formada e transformada”.

[...]. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.

Desse modo, elementos sustentados e formadores do imaginário social marabaense sobre a origem da cidade, vêm posicionando-se como fontes de símbolos e representações que sustentam uma identificação. Stuart Hall (2006:50, grifo do autor), explica que uma “cultura nacional”, aqui podemos colocar a cultura local de Marabá, “[...] é um *discurso* - um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos [...]”.

Por conseguinte, a narrativa que vem sendo sustentada sobre a “origem” da cidade, constrói um sentido, “ser marabaense” na população, criando e fomentando identificações, através das “estórias que são contadas”, das “memórias que conectam seu presente com seu passado”, e das “imagens que dela são construídas”, formando o que Hall (2006), irá definir, a partir de Benedict Anderson (1983), de “comunidade imaginada”, ou, tomando a noção de Baczko (1985), uma “comunidade de imaginação social”.

[...] A identidade nacional dependeu, sobretudo, do reconhecimento de um “passado comum”, sustentado por “tradições inventadas” (Hobsbawm; Ranger, 2012) ou reapropriadas, mitos fundadores, lenda de tradição oral e versões oficiais da história no espaço geograficamente delimitado do Estado-nação. Os bens culturais que formam o patrimônio histórico e artístico viriam objetivar, legitimar e conferir a

¹⁶ Jornalista e poeta, nascido em Taguatins – Goiás, mas foi morar em Marabá com um mês de vida.

realidade à “comunidade imaginada” (Anderson, 2008) que é a nação, materializando a sua ancestralidade (Gonçalves, 1996) (apud Brandão, 2021: 240-241).

E, ainda analisando a linha do tempo, sobre a formação da cidade, há uma materialização da história da cidade através desta linha do tempo, que é narrada por meio de imagens e símbolos, expostos como discurso expositivo. Esta, configuração fortalece o imaginário social, de uma cidade que inicia o seu processo de desenvolvimento com a chegada dos “pioneiros”, que é representado pelo motor de embarcação da época, o motor Arquimedes. Um motor que não representa, somente, o principal meio de transporte da época, mas como salientado por um educador museal, durante uma visita que acompanhei, *configura uma relação de poder*, tendo em vista, que somente as pessoas de poder aquisitivos, teriam acesso ao tipo de embarcação movida a motor.

[...] O universo material não se situa fora do fenômeno social, emoldurando-o, sustentando-o. Ao contrário, faz parte dele, como uma de suas dimensões e compartilhando de sua natureza, tal como as ideias, as relações sociais, as instituições (Meneses, 1998:93).

À frente desta característica da narrativa sobre a formação da cidade de Marabá, verificou-se a prática de musealização através da inserção de objetos e/ou exemplificação dos mesmos. Esta, prática do museu aciona dispositivos que muitas vezes, formam uma narrativa totalizadora e/ou única, acerca da formação da cidade, e na linha do tempo é reforçado por símbolos, imagens e textos de aspectos políticos e econômicos da cidade. Processo que fortalece a unificação do imaginário social marabaense, sobre a formação da cidade de Marabá, pois conforme Baczkó (1985:311).

O imaginário social torna-se inteligível e comunicável através da produção dos “discursos” nos quais e pelos quais se efectua a reunião das representações colectivas numa linguagem. Os signos investidos pelo imaginário correspondem a outros tantos símbolos. E assim que os imaginários sociais assentam num simbolismo que é, simultaneamente, obra e instrumento [...].

Diante disso, o destaque para o “pioneirismo” expresso também no Soneto de Marabá e nos vídeos interativos da tela *touch screen*, explicitam um símbolo do desenvolvimento da cidade, e, conseqüentemente tornou-se um dos elementos que formam e/ou reforçam a identidade da cidade (Hall, 2006).

[...] introduzir a noção de que os museus, como uma espécie de arca oriunda de um tempo arcaico ou como uma espécie de templo moderno, guardam arcanos de memória coletiva e individual, guardam os germens do mistério e, também, poderes que podem ser acionados por diferentes atores sociais. *Nem tudo nos museus é visível e concreto, por mais concretas e visíveis que sejam as coisas que lá se encontram* (Chagas, 2009:56, grifo nosso).

Chagas (2002), reforça em sua obra, “Cultura, patrimônio e memória”, que instituições como museu, estão imbricadas por uma significação simbólica, que remete não somente a cultura, a memória e, as identidades de uma população, mas, também,

está “almagamada por relações de poder”, logo, as narrativas sobre formação de cidade e/ou “mito de origem” reforçam o papel dos museus, como espaços que contribuem para o estabelecimento de uma “unidade” que se forma entre o passado e o presente, no imaginário coletivo (Santos, 2000).

O pertencimento, o sentimento de unidade de um grupo ou de uma coletividade é fortemente alicerçado no processo de identificação com referenciais míticos de origem. Os museus se prestam exatamente a esta função, [...], os museus podem ser vistos como suportes de construções de memórias, a partir dos quais formam elos que conformam *comunidades imaginárias*, [...] (Costa, 2016:20, grifo da autora).

Contudo, é necessário ponderar que o processo de musealização parte de um desencadeamento histórico, econômico e social, logo não pode ser somente visto como imposições e/ ou suposições de uma narrativa sobre a outra. Pois, por exemplo, ao analisar a escolha dos “pioneiros” para delinear o desenvolvimento da cidade, é importante levar em conta o processo de construção histórica, econômica, política e social em que a cidade se enquadra, pois, como é argumentando por Vergès (2023), os museus não são ambientes que existem fora do mundo social, que o criou. Portanto, é preciso ponderar que em Marabá, conforme salientado por Alves (2022), as narrativas sobre o “pioneirismo” da formação da cidade, são narrativas aceitáveis e memoráveis nas lembranças dos moradores de Marabá, que estão presentes no próprio nome do museu e, também é nome de um dos bairros mais antigos da cidade, o bairro Francisco Coelho (Cabral, 2023).

E, para compreender as escolhas do museu Francisco Coelho “[...]dependerá de um conjunto de fatores que envolve a Região, a política, a economia, os grupos envolvidos e a história da formação [...].” (Santos, 2000:273).

[...], o dispositivo imaginário suscita a adesão a um sistema de valores e intervém eficazmente nos processos da sua interiorização pelos indivíduos, modelando os comportamentos, capturando as energias e, em caso de necessidade, arrastando os indivíduos para uma acção comum. [...] (Baczko, 1985:311, grifo nosso).

Para tanto, o reconhecimento da narrativa sobre a “fundação” da cidade, não deve ser visto exclusivamente como algo imposto, mas é uma construção que se formou a partir de significados e sentidos, compostos por estes aspectos sociais, econômicos, históricos e políticos que ressoam do/no imaginário coletivo, um imaginário que se constrói a partir dos significados e representações ali envolvidos.

Dito isso, é necessário ponderar que o museu é um espaço aberto a interpretações e, como campo discursivo¹⁷ está sujeito aos mais diferentes usos e sentidos, sendo, portanto, submetido aos diferentes interesses (Chagas, 2002).

Considerações finais

À vista disso, saliento que para o desenvolvimento deste trabalho a compreensão de museu, vai muito além de um local de exposição, relacionado a perspectivas históricas e culturais, mas, é um espaço que possui distintas funcionalidades, que são passíveis de diferentes usos, sentidos, significações e ressignificações, portanto, nesta análise não busquei o caráter “autêntico e fidedigno” de suas narrativas (Chagas, 2002), mas sim, a comunicação e sensações que a mesma promove.

Com isso, partindo da análise desenvolvida até aqui, observei que o museu propõe um recorte da história e/ou memória da sociedade marabaense, através de uma narrativa de sua “fundação” e crescimento. O recorte é posto como a “história oficial” do início da cidade, e reconhece-se e vincula-se no imaginário social da cidade de Marabá, estando, como demonstrei acima, presente em outras narrativas, fora do museu.

O imaginário produzido e/ou fomentado no museu, exclui e silencia a participação de personagens, como os povos indígenas da Região, no início e crescimento da cidade, legitimando as ações do “pioneirismo”, como desencadeadora da sua “fundação”, e instituindo a inserção de grandes economias no território, como símbolo de “crescimento”. Corroborando assim, segundo Hall (2006) com uma narrativa que fomenta a identificação de uma “comunidade imaginada” que se fortalece através das “narrativas”; nas “origens – continuidade – tradição - intemporalidade”; nas “invenções de tradições”; no “mito fundacional”; e, na “ideia de um povo puro/original”.

À vista disso, apesar do museu ser um espaço que estabelece ligações entre passado e presente, é necessário, como ressaltado por Dayseane Costa (2016:48), realizar reflexões “[...] sobre o modo como os vínculos com passado estão sendo

¹⁷ Como campo discursivo, o museu é produzido à semelhança de um texto por narradores específicos que lhe conferem significados histórico-sociais diferentes. Esse texto narrativo pressupõe conteúdos interpretativos. Assim, o museu é também um centro produtor de significações sobre temas de amplitude global, nacional, regional ou local. Mas a elaboração desse texto não é pacífica – ela envolve disputas, pendengas, o que explicita o seu caráter de arena política. As instituições museais têm a vida que lhes é dada pelos que nela, por ela e dela vivem. Interessa, portanto, saber por quê, por quem e para quem os seus textos narrativos são construídos; quem, como, o que e por que interpreta; quem participa e o que está em causa nas pendengas museais (Chagas, 2009:61).

estabelecidos, e que clivagens e tensões sociais permeiam tais construções em seu sentido epistemológico, ideológico.”.

Nesta acepção, o museu se faz, igualmente, um lugar de disputa de/por memórias e sentidos. Disputa que se estabelece entre museu e sociedade (entre museu e outros atores sócias, bem como entre museus, como frações da sociedade). Portanto, é uma arena de negociação, espaço de controvérsias e consenso, logo, de dicções e interdições. O museu é um espaço sócio-político que reflete e refrata as condições e contradições histórico-sociais vigentes. [...]. Assim considerado, o museu, em sua função de ordenador/disciplinador de uma dada realidade – ou, em outros termos, como uma instância autorizada de criação de mitos (SCHEINER, 1998, p. 27), exerce um importante papel social e político de *nomothetes* (‘legislador’, aquele que estabelece/observa/distribui regras, normas, lei, o *nomos*) (apud Borges, 2011:44, grifo do autor).

Assim, sendo o imaginário social uma das forças que regulam a sociedade (Baczko, 1985), o museu vem trabalhando como uma das ferramentas que exerce o poder simbólico do imaginário através de suas exposições, com “narrativas oficiais” e instituições de símbolos. Em que, estas narrativas ressoam de uma construção que se formou a partir de significados e sentidos, compostos pelos aspectos sociais, econômicos, históricos e políticos que ressoam do/no imaginário social, um imaginário que vem sendo construído e reconstruído a partir dos significados ali envolvidos, uma vez que:

[...] os museus, assim como as musas, são ambíguos, sabem dizer mentiras que parecem verdades e também podem e sabem, quando querem, “dar a ouvir revelações”. Seja qual for a forma de lidar com os museus, nenhuma delas é em si mesma emancipadora ou coercitiva (SANTOS, Myrian, 1993). O que parece inegável é que **os museus (arcaicos e modernos) põem em movimento memória, poder, esquecimento, resistência, narrativa, fala e silêncio, tudo isso com e pela mediação das coisas e das musas.** [...] (apud Chagas, 2009:59, grifo nosso).

E, ainda, compreendendo as tantas funcionalidades do museu, depreenhi desta análise que o museu Francisco Coelho, permite-se pensar e/ou ser levado a repensar as suas narrativas, buscando diferentes formas de *pensar/conceber/entender* o próprio museu, e talvez alcançar uma perspectiva que o movimento ao “pós-museu” (Vergès, 2023).

Referências bibliográficas

- ABADIA, Lídia. Museus nacionais do século XXI: o lusotropicalismo nas construções identitárias brasileiras e portuguesa. In: SANTOS, Myrian S. dos. (Org.). *Ente utopias e memórias: arte museus e patrimônio*. Rio de Janeiro, Mórula, 2021. 271-301 p.
- ACHUTTI, Luiz Eduardo R. *Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.
- ACHUTTI, Luiz Eduardo; HASSEN, Maria de Nazareth Agra. Caderno de campo digital – antropologia em novas mídias. *Revista Horizontes Antropológicos*: Porto Alegre, ano 10, n. 21, p. 273-289, jan./jun. 2004
- ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. *Fotoetnografia da Biblioteca Jardim*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, Tomo Editorial, 2007. 319 p.
- ALVES, Marta Lima. *O racismo não silenciara nossos tambores: o grupo Consciência Negra em Movimento, Marabá/PA (2011-2019)*. 2022. Dissertação (Mestrado em história) - Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Marabá, 2022.
- BACZKO, Bronislaw. “A imaginação social” In: Leach, Edmund et Alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, p. 296-332.
- BEZERRA, Daniele Borges; SERRES, Juliane Conceição P. A estetização política dos lugares de memória. *Revista história, histórias*, Brasília, vol. 3, n. 6, 2015, p. 173-187.
- BORGES, Luiz C. Museu como espaço de interpretação e de disciplinarização de Sentidos. *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS, Unirio | MAST* - vol. 4 no 1 – 2011, p.37-62.
- CABRAL, Geovanni Gomes. O museu Francisco Coelho, em Marabá (PA), na formação docente: ensino de história, memória e outras narrativas. In: SILVA, Kalina Vanderlei; SANTOS, Mário Ribeiro dos; ARAÚJO, Sandra Simone M. de (Org.). *Olhares plurais para o ensino e a pesquisa em história*. Recife, Edupe, 2023, p. 113 – 130.
- CAIUBY, Sylvia Novaes. O uso da imagem na Antropologia. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *O Fotográfico*. 2ª ed. São Paulo, Editora Senac, 2005. p. 113–119
- CHAGAS, Mário de Souza. *Cultura, patrimônio e memória*. Ciências e Letras, Porto Alegre, v. 31, 2002. 15-29 p. Disponível em: <<https://mariochagas.com/wp-content/uploads/2020/05/36culturapatrimonio.pdf>>. Acesso em: 31 de jan. 2024.
- _____. *Imaginação museal: Museu, memória e poder* em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro, MinC/IBRAM, 2009. 258 p. Disponível em: <<https://mariochagas.com/wp-content/uploads/2021/03/58imaginacao.pdf>>. Acesso em: 23 de jan. 2024.
- COSTA, Dayseane Ferraz da. *Quando o campo é o museu: uma etnografia da relação homem, tempo e os objetos na cidade de Belém*. 2016. Tese (Doutorado em Antropologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.
- DURAND, Gilbert. Introdução. In: _____ (org.). *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. 3º ed., Rio de Janeiro, DIFEL, 2004, p. 5-7.

GADEA, Carlos A. Pós – memória e política dos afetos: a Marcha del Silencio como política cultural. In: SANTOS, Myrian S. dos. (Org.). *Ente utopias e memórias: arte museus e patrimônio*. Rio de Janeiro, Mórula, 2021. p 26-44.

GAMA, Fabiene. Sobre emoções, imagens e os sentidos: estratégias para experimentar, documentar e expressar dados etnográficos. *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 15, n. 45, 2016, p.116-130

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. 1º ed., [Reimpr.] - Rio de Janeiro, LTC. 2013 [1926].

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11º ed. Rio de Janeiro, DP&A. 2006.

INGOLD, Tim. “Anthropology is not Ethnography.” In: _____. *Being Alive*. Tradução de Caio Fernando Flores Coelho e Rodrigo Ciconet Dornelles. Routledge: London and New York, 2011, p. 229-243. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1862649/mod_resource/content/1/Antropologia_nao_e_etnografia_-_por_Tim_Ingold\(1\).pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1862649/mod_resource/content/1/Antropologia_nao_e_etnografia_-_por_Tim_Ingold(1).pdf) . Acesso em: 04 de ago. 2022

LEAL, Ondina Fachel. Paisagem etnográfica: imagens, inscrições e memória nos cadernos de campo. *Revista IluMinuras*, Porto Alegre, v. 14, n. 34, ago./dez. 2013. 62-84 p.

LEAL, Ondina Fachel; VELHO, Augusto Leal de Brito; RODRIGUES, Milena Weber. Fotoetnografando: modalidades de narrativas imagéticas. *Cadernos Cajuína – Revista Interdisciplinar*, V. 7 N. 1, 2022. 1-31 p.

LUZ, Wellington Mota. Um palacete na encruzilhada do tempo: História, Memória e Patrimônio (1936 -1993). 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) - Faculdade de História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Marabá, 2023.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Memória e cultura material: Documentos Pessoais no Espaço Público. *Revista de Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, Fundação Getulio Vargas, v. 11, n. 21, 1998. p.89-103. Disponível em: < <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2067/1206> >. Acesso em: 05 de fev. 2024.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. In: *O trabalho do Antropólogo*. São Paulo, UNESP, 2000. p. 17 – 35.

ROCHA, Ana Luiza C. da.; ECKERT, Cornélia. Etnografia: Saberes e Práticas. In: PINTO, Célia Regina J.; GUAZZALLI, Cézar Augusto B.(Orgs.). *Ciências Humanas: Pesquisa e Método*. Porto Alegre, Editora da Universidade, 2008. p. 1-23.

RUSSI, Anilson. *Entre o legal e o real: a regularização fundiária nos assentamentos urbanos informais do município de Marabá*. 2014. Dissertação (Mestrado em Dinâmicas Territoriais e Sociedade na Amazônia) - Programa de Pós-Graduação Dinâmicas Territoriais e Sociedade na Amazônia da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Marabá, 2014.

SANTOS, Myriam S. Os museus brasileiros e a constituição do imaginário nacional. *Sociedade e Estado*, v. 15, n. 2, 2000. 271-302 p.

_____. *A escrita do passado em Museus históricos*. Rio de Janeiro, Garamand, MinC, IPHAN, 2006.

_____. *Memória coletiva e identidade nacional*. São Paulo, Annablume, 2013. 262p.

_____. Descentrando as memórias coletivas. In: SANTOS, Myrian S. dos. (Org.). *Ente utopias e memórias: arte museus e patrimônio*. Rio de Janeiro, Mórula, 2021a. 21 – 25 p.

_____. Introdução. In: SANTOS, Myrian S. dos. (Org.). *Ente utopias e memórias: arte museus e patrimônio*. Rio de Janeiro, Mórula, 2021b. 1 – 20 p.

VENTURA, Tereza. Raça, genocídio, memória e reparação. In: SANTOS, Myrian S. dos. (Org.). *Ente utopias e memórias: arte museus e patrimônio*. Rio de Janeiro, Mórula, 2021. 45 – 78 p.

VERGÈS, Françoise. *Decolonizar o museu: um programa de desordem absoluta*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo, Ubu editora, 2023. 272 p.

**Intermedialidade em As aranhas de Fritz Lang: Trânsitos
entre Zoológicos Humanos, Museus e Cinema**

*Intermediality in Fritz Lang's The Spiders:
Transits between Human Zoos, Museums and Cinema*

Marina Cavalcante Vieira

Universidade Federal de Sergipe

Aracaju, SE, Brasil

marina.cavalcante.vieira@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3764-6828>

Recebido em: 30 de junho de 2024

Aceito em: 30 de julho de 2024

Resumo

O filme *As Aranhas* é um travelogue que carrega o telespectador pelos Estados Unidos, México e Peru, ao encontro de uma antiga e perdida civilização Inca. Produzido na Alemanha do entreguerras, foi filmado no jardim zoológico de um dos mais proeminentes empresários do ramo dos zoológicos humanos, Carl Hagenbeck, na cidade de Hamburgo. Os zoológicos humanos eram exposições etnográficas de povos ditos exóticos, que, forjadas em contexto colonial, eram ao mesmo tempo formas de categorizações raciais que combinavam as funções de exibição, *performance* e educação. A partir de uma perspectiva crítica sobre as exposições de pessoas, a presente pesquisa analisa o filme *As Aranhas* (1919), dirigido por Fritz Lang, e os trânsitos e influências de coleções etnográficas e zoológicos humanos sobre essa obra cinematográfica. Por meio de intensa etnografia de arquivos institucionais e familiares, materiais como fotografias, cartas, reportagens de jornais, folhetos de exposições humanas, roteiros, cartazes e catálogos museais são utilizados para compreender a intermedialidade de *As Aranhas*, apontando, assim, para as sobrevivências de regimes de visualidade primitivistas em imagens contemporâneas. O filme foi anunciado como uma obra que utilizava objetos originais do Museu Etnológico de Hamburgo, além de ter sido produzido por Heinrich Umlauff, sobrinho de Hagenbeck e também dono de um museu etnográfico e empresário do ramo de coleções etnográficas e zoológicos humanos.

Palavras-chave: Zoológicos humanos. Coleções etnográficas. Cinema alemão.

Abstract

The film *The Spiders* is a travelogue that carries the viewer through the United States, Mexico and Peru, encountering an ancient and lost Inca civilization. Produced in interwar Germany, it was filmed in the zoo of one of the most prominent entrepreneurs in the field of human zoos, Carl Hagenbeck, in the city of Hamburg. Human zoos were ethnographic exhibitions of so-called exotic people, which, forged in a colonial context, were at the same time forms of racial categorizations that combined the functions of exhibition, performance and education. This research analyzes the film *The Spiders* (1919), directed by Fritz Lang, and the influences of ethnographic collections and human zoos on this cinematographic work. Based on an intense ethnography of institutional and family archives, materials such as photographs, letters, newspaper reports, human exhibition leaflets, scripts, posters and museum catalogs are used to understand the intermediality of *The Spiders*, thus pointing to the survival of primitivist regimes of visibility in contemporary images. The film was announced as a work that used original objects from the Ethnological Museum of Hamburg, in addition to being produced by Heinrich Umlauff, Hagenbeck's nephew and also owner of an ethnographic museum and businessman in the field of ethnographic collections and human zoos.

Keywords: Human zoos. Ethnographic collections. German cinema.

Introdução: O filme como Arquivo

O filme *As Aranhas*, de Fritz Lang, revela as mútuas influências e trânsitos entre zoológicos humanos, cinema e museus etnográficos. O artigo se baseia em uma ampla investigação documental, incluindo arquivos da família Umlauff, que trazem descobertas inéditas sobre o filme. O personagem real Heinrich Umlauff sintetiza o encontro entre o cinema alemão e os zoológicos humanos, ao atuar como cenógrafo e produtor dos filmes de Lang. A partir de uma perspectiva crítica sobre as exibições de zoológicos humanos, essa análise demonstra a intermedialidade entre cinema e regimes de visualidade marcadamente coloniais¹.

As Aranhas (1919) retrata a viagem de Kay Hoog, partindo dos Estados Unidos, passando pelo México e chegando ao Peru, onde se descortina uma civilização Inca que “guarda tesouros inimagináveis”. Essa película talvez tenha sido mais citada na história do cinema alemão não por sua importância em si mesma, mas justamente porque Lang, que se tornaria um importante cineasta, rejeita a direção de *O Gabinete do Dr. Caligari* por estar envolvido em seu projeto de *As Aranhas*. A obra foi concebida como uma aventura em série e executada em duas partes: a primeira, intitulada *As Aranhas: O Lago Dourado* [*Die Spinnen: Der goldene See*], foi lançada em 1919, e a segunda, *As Aranhas: O Navio Diamante* [*Die Spinnen: Das Brillantenschiff*], lançada em fevereiro de 1920. Os roteiros escritos por Fritz Lang foram publicados semanalmente em jornais da época, ao estilo romance de folhetim, simultaneamente à produção e lançamento da obra cinematográfica. Teriam sido planejados mais dois filmes que completariam a série, mas que nunca foram realizados. O filme pode ser compreendido, portanto, como uma obra dupla: o roteiro folhetim que levou à publicação de um romance e o filme em si.

As Aranhas se enquadra no gênero aventura e travelogue, bastante em voga à época. A parte I da série teve grande sucesso, no entanto, ainda longe da originalidade que o diretor viria a desenvolver em obras como *Dr. Mabuse* (1922), *Metrópolis* (1927), *M: o vampiro de Düsseldorf* (1931) ou *O testamento do Dr. Mabuse* (1933).

O presente artigo debruça-se sobre a parte I da série *As Aranhas*, analisando as formas de representação sobre culturas indígenas pré-colombianas e suas relações com

¹ Para uma discussão mais ampla sobre a intermedialidade entre cinema, museus e zoológicos humanos, ver: Vieira (2019) e Griffiths (2002). Para aprofundar o tema dos zoológicos humanos, ver: Blanchard (2008), Lange (2006) e Thode-Arora (1989) e Silva (2020).

performances e narrativas de zoológicos humanos. Apesar de ser um filme ficcional, ele flerta com o discurso científico e com a noção de autêntico. Os créditos de abertura do filme atestam: “Cenários exóticos e *designs* do Museu Etnológico de Hamburgo, em cooperação com Heinrich Umlauff”. O sobrenome Umlauff era conhecido do público alemão da época em virtude do Museu Umlauff, fundado em Hamburgo no ano de 1889, pelo pai de Heinrich. Heinrich Umlauff passa a cuidar dos negócios da família ao lado de sua mãe, aos 21 anos de idade, quando da morte de seu pai, no mesmo ano de fundação do museu. Sobrinho de Carl Hagenbeck, famoso empresário de animais exóticos e zoológicos humanos, Heinrich Umlauff especializou-se no ramo de compra e venda de objetos etnográficos, promoção de zoológicos humanos e construção de manequins e dioramas para museus. Trabalhou construindo cenários, *habitat* museais e empresariando zoológicos humanos no parque zoológico de seu tio. Em que medida a obra cinematográfica *As Aranhas* incorporou regimes de visualidade e narrativas que apelam para uma tradição museográfica e de *performances* de zoológicos humanos?

Este artigo é, originalmente, parte de pesquisa de doutorado e se debruça em larga pesquisa documental, que investigou tanto os arquivos da família Umlauff no Museu Etnológico de Hamburgo (*Museum für Völkerkunde Hamburg*) quanto documentos sobre o filme *As Aranhas* na Cinemateca Alemã (*Deutsche Kinemathek*), em Berlim, além do acervo de jornais da hemeroteca da Biblioteca do Estado (*Staatsbibliothek zu Berlin*). Esses dados, ao serem cruzados, revelam informações inéditas sobre a obra cinematográfica, como o fato de que foi montado um zoológico humano para as filmagens da parte II de *As Aranhas*, muito embora essas cenas ou não tenham sido preservadas ou tenham sido cortadas da edição final.

O artigo analisa pontos centrais do filme, para, em seguida, tratar da repercussão em jornais alemães da época sobre a criação de um estúdio de cinema no parque zoológico de Carl Hagenbeck, em Hamburgo. Discute-se a confusão cultural em torno do grupo retratado em *As Aranhas*, ora Astecas, ora Maias, ora Incas. Em seguida, trata-se da construção de um zoológico humano durante as gravações da parte II de *As Aranhas*, para, então, analisarmos a formação de um zoológico humano de indígenas Sioux no jardim zoológico de Hagenbeck, no ano de 1910, com a participação de Heinrich Umlauff.

No ano de 1919, o zoológico Hagenbeck assina contrato de exclusividade com a Decla, fazendo com que o filme *As Aranhas*, inicialmente planejado para ser filmado em Berlim, passasse a ter a cenas externas rodadas no zoológico Hagenbeck em

Hamburgo, enquanto as cenas em estúdio foram feitas em Weißensee, Berlim. Em suas tomadas externas, Lang explora enquadramentos dos mais variados ângulos de paisagens exóticas. Mas as tomadas internas não são menos marcadas pelo exotismo.

Os *shows* etnográficos, ou *Völkerschauen*, de Carl Hagenbeck eram exposições de coletivos de pessoas não ocidentais em meio à fauna e flora, com desenvolvimento de narrativas exotizantes. Hagenbeck desenvolveu esse gênero de entretenimento a partir do último quartel do século XIX, conceituando seus *shows* como zoo-antropológicos, ambientando trupes levadas de várias partes do mundo para serem exibidas em feiras, exposições universais, teatros, parques e zoológicos de animais em diversas cidades européias. Essas formas de exibição têm sido conceituadas contemporaneamente como zoológicos humanos (Blanchard, 2008).

A ambientação do filme *As Aranhas* no zoológico Hagenbeck marca o momento em que os zoológicos humanos começam a entrar em decadência na Alemanha e que o cinema se consolida como arte e entretenimento de massa. Essa passagem pode ser melhor sintetizada a partir do momento em que o referido zoológico assina um contrato de exclusividade com o estúdio de cinema Decla. Como demonstram as autoras Britta Lange (2006) e Thode-Arora (1989), a decadência dos zoológicos humanos estaria associada à ascensão do cinema. Mas mais do que apenas apontar uma cronologia ou sucessão, essa pesquisa demonstra a coetaneidade e intermedialidade entre essas formas de entretenimento. As ambiguidades entre ciência e espetáculo, que atravessam o campo dos zoológicos humanos e museus etnográficos, são deslocadas para o filme de Lang e podem ser sintetizadas como as tensões entre ficção e etnográfico, que permeiam essa obra declaradamente ficcional.

Quantas memórias guardam um filme? Neste artigo a película se torna lugar de memória, arquivo de imagens do passado. A ficção guarda lembranças e abraça limites com o etnográfico. O arquivo de memórias da família Umlauff se entrelaça às memórias dos zoológicos humanos arquivadas no Museu Etnológico de Hamburgo, ao Arquivo Hagenbeck, bem como aos documentos da Cinemateca de Berlim. Em uma abordagem de arqueologia de mídias, o filme pode ser entendido como testemunha e arquivo do trânsito entre cinema, zoológicos humanos e museus.

Ao comparar e aproximar áreas aparentemente desconexas, o arquivo da família Umlauff pode ser compreendido como mais do que apenas um amontoado de políticas da memória e do esquecimento; ele é também epistême e lócus da produção do conhecimento. Em sua arquitetura da memória, ele aglutina nas diversas empreitadas da

vida de Heinrich Umlauff, me ajudando a formular a tese da circulação e trocas intermediáticas, que apontam as sobrevivências de regimes de visualidade primitivistas em imagens contemporâneas.



Figura 1: Cartaz de *As Aranhas: O Lago Dourado* (1919), à esquerda, e cartaz de *Harakiri* (1919), à direita, ambos dirigidos por Fritz Lang e filmados no zoológico de Carl Hagenbeck em Hamburgo

Fonte: www.imdb.com.

As Aranhas: cenas e recortes

Um velho com cabelos desgrehados desce assustado por um tortuoso caminho de pedras, olhando sempre para trás, como se perseguido por alguém. De camisa e calças sociais, mas de pés descalços, caminha curvado e amedrontado, até que alcança o mar e levanta os braços para os céus, em redenção. Um “índio”² de corpo seminu e cocar na cabeça está em seu encalço. O velho dobra um papel e o coloca em uma garrafa. Levanta-se e gira o braço para arremessar a garrafa ao mar, mas no momento em que a lança, o “índio” o acerta nas costas com uma flecha. Quisera o destino que a

² O termo “índio” aparece sempre entre aspas, pois é uma tradução de “Indianer” em alemão, conforme descrito no roteiro de *As Aranhas* (1919). Vale lembrar que todos os atores que performam nativos americanos na parte I dessa película são alemães.

garrafa e sua mensagem fossem encontradas por Kay Hoog, um esportista e velejador estadunidense. Dessa forma inicia-se a aventura cinematográfica *As Aranhas* (1919).

O autor da mensagem na garrafa é Fred Johnson, professor da Universidade de Harvard, desaparecido há cerca de seis meses em uma expedição ao Peru. Ao ler a mensagem, o herói Kay Hoog parte em busca do tesouro, mas sua viagem é sorrateiramente acompanhada pela organização criminosa As Aranhas, que dá nome ao filme.

Tanto Kay Hoog quanto As Aranhas são colecionadores de obras de arte não ocidentais. No momento em que Hoog prepara-se para sua viagem, ele tem sua casa invadida por membros d'As Aranhas, que roubam informações sobre a destinação do tesouro inca. A casa de Hoog desperta curiosidade por sua decoração e arquitetura: grandes estátuas hindus estão colocadas lado a lado de colunas orientais, estátuas ameríndias e budistas, além de máscaras, escudos e lanças africanas. A câmera passeia pela sala, dando ênfase aos objetos. Na sede d'As Aranhas há o destaque de um painel de inspiração oriental.

É importante frisar que a casa de Hoog e a sede d'As Aranhas estão localizadas em São Francisco, nos Estados Unidos, e que a partir daí o espectador será levado por uma viagem até o Peru imaginário, passando antes pelo México. Hoog percorre boa parte de sua viagem em cima de um balão, enquanto As Aranhas vão por trem e depois a cavalo. Pensar nos Estados Unidos, para o público alemão, já era por si só empreender uma viagem. No trem, vemos um empregado negro entregar uma carta e um menino também negro, empregado da ferrovia, comendo banana enquanto a música dá um tom cômico que lembra *shows* de menestréis. Em um certo momento, há cenas ao melhor estilo faroeste, quando As Aranhas contratam caubóis e uma espécie de indígena aculturado para acompanhá-los. O “índio” em questão tem um pequeno cocar e tranças, além de usar roupas de tecido listrado e colorido, típico de países andinos. No entanto, ele não será considerado um igual nem pelos ocidentais nem pelos nativos do Lago Dourado, que inclusive têm outros ornamentos. No roteiro ele é descrito como um mestiço ou *Halbbhut*.

Enquanto Hoog faz sua viagem de carona em um balão meteorológico, sempre acompanhado de seu diário de viagem, o “índio” contratado pelas Aranhas conta histórias ao redor de uma fogueira, sobre mitos de um mar nunca antes navegado, onde existe uma Sacerdotisa do Sol. Na locação que seria o México, vemos belas paisagens de areia branca e cactos, enquanto As Aranhas seguem viagem em mulas e cavalos. De

repente somos surpreendidos pela visão das ruínas da antiga cidade inca, paisagem vista por Kay Hoog através da íris de uma luneta, de cima de um balão. Um feito cinematográfico interessante, capaz de surpreender o espectador dos dias de hoje, com sua arquitetura de pirâmides e escadarias construídas em maquete. Kay Hoog confirma então se tratar da 75ª longitude e pula de paraquedas, aterrissando próximo ao local onde a sacerdotisa Naela desce as escadarias para tomar banho, em um lago circundado por grandes pedras, acompanhada ritualmente por cinco “índios”. Hoog aproxima-se por entre um pântano e vê Naela, desta vez sozinha, quase ser atacada por uma enorme cobra. O herói a salva (Figura 1), enquanto a sacerdotisa desmaia. Ao acordar, Naela manda Hoog fugir, avisando que nunca nenhum homem branco saiu vivo dali. Hoog desce uma escada precária, feita de cordas, que atravessa um túnel escavado na terra, levando-o até um cenário de grandes pedras arredondadas, sobre as quais estão colocadas várias estátuas de diversos tamanhos. Eis a mina de ouro, cujas velas sagradas não podem ser acesas porque trazem a morte.

Hoog caminha por entre a cidade de pedras geometricamente recortadas, com painéis e desenhos escavados nas fachadas. Lá o mocinho descobre que Lio Sha, a líder da expedição d’As Aranhas, foi feita prisioneira pelos “índios” e será executada dentro de três dias, em um ritual de adoração ao Sol que, segundo o sacerdote, fará com que o seu povo volte a ser grande como antes. A bela Naela, interpretada por Lil Dagover, foi escolhida para executar o sacrifício de Lio Sha, interpretada por Ressel Orla, que, além de criminosa, usa roupas masculinas: botas, calças, camisa longa e gravata. Naela parece hesitante, chegando a negar a tarefa, argumentando que poderia oferecer flores, mas não sangue humano.



Figura 2: Cena em que Kay Hoog salva a sacerdotisa do sol, Naela
Fonte: Cinemateca Alemã, Berlim.

Na próxima cena Naela encontra Hoog, que anda furtivamente pela cidade. Ela pede novamente para que ele fuja e diz que o irá salvar, como ele a salvou antes. Ela o esconde no santuário da Sacerdotisa, que fica debaixo de uma cachoeira. A música dá um tom romântico e ela pede para fugir com ele, para longe, mas todas as saídas da

cidade estão fechadas. O casal prepara um artifício para a fuga, uma espécie de bola ou ninho feito de galhos e palha, para escapar pela cachoeira.

É chegado o dia do sacrifício, para o qual Naela foi treinada pelo velho sacerdote desde a sua infância. Ela implora, mas é levada até o espaço ritual, uma praça rodeada de prédios, com vários “índios” presentes. Aos pés de uma grande estátua, de cerca de 4 metros de altura, está amarrada Lio Sha. Naela desce as escadarias, e ao seu redor homens com escudos e lanças, ao estilo romano, guardam as saídas. Há uma estratificação entre os presentes: em uma lateral, a partir de uma plataforma, três homens estão sentados, vestidos de túnicas que lembram a tradição greco-romana e adereços egípcios na cabeça, enquanto a maioria dos presentes são “índios” seminus com cocares de pena. Naela senta entre a estátua e Lio Sha, em pose artificial. A sacerdotisa usa roupas rituais diferentes das cenas anteriores e capacete dourado com penas, que lembra a tradição romana.



Figura 3: Kay Hoog luta contra indígena
Fonte: Cinemateca Alemã, Berlim.

Eis que este ritual romano-egípcio-ameríndio, exótico e orientalista nos melhores termos do imaginado, é interrompido por um tiro de Kay Hoog, que é imediatamente ajudado pelos caubóis do grupo d'As Aranhas, que intentam resgatar Lio Sha. Naela é carregada nos braços pelo herói, enquanto a cidade é saqueada. As velas sagradas são acesas e a sacerdotisa pressente o perigo. Os homens d'As Aranhas começam a agarrar as estátuas como se enlouquecidos (talvez pelo poder ritual, talvez pelo poder comercial do ouro) e logo começam a brigar entre si. A cidade é tomada pela fumaça das velas e por uma inundação. Dela sobrevivem Lio Sha e seu capanga obcecado por uma estátua, avistados à beira de um rio, e Kay Hoog e Naela, à deriva no mar em seu ninho de galhos, resgatados por um navio. Quando o intertítulo anuncia que estes são “os sobreviventes”, ficam implícitos o desaparecimento e a morte dos incas do Lago Dourado, remetendo ao exótico em vias de extinção.



Figura 4: Interrupção do ritual de sacrifício

Fonte: Arquivo do Museu Etnográfico de Hamburgo, Acervo Umlauff.

A salvo no navio, a bela índia de cabelos longos e trançados coloca a mão sobre o peito do mocinho, que a abraça. De volta a São Francisco, Kay Hoog recebe a visita da taciturna Lio Sha, de vestido e chapéu pretos, que pede para deixarem de ser

inimigos, declara seu amor por ele, mas é rejeitada. Neste momento entra Naela, com roupas e cabelos ocidentais, presos à moda da época. Sha ameaça então Hoog, por tê-la desprezado. Um dia, quando Hoog retorna ao lar e procura a sua amada, encontra-a morta no jardim. Na cena do crime, o sinal do grupo criminoso responsável: uma aranha artificial deixada sobre o seu coração. Assim termina a primeira parte do filme *As Aranhas*. O *happy end* não estaria destinado a histórias de amor intercultural.

Apesar de os “índios” do filme não serem indígenas reais, mais sim atores alemães com a pele pintada, Naela é a única que não tem a pintura corporal. Muito provavelmente porque o papel interpretado pela estrela da época, Lil Dagover, foi assim designado para despertar empatia e desejo do público alemão. Símbolo da beleza e pureza indígena, essa Pocahontas moderna não pôde sobreviver por mais que duas cenas em meio à civilização.

O zoológico cinematográfico

A obra *As Aranhas* ressignifica a encenação do mundo natural e exótico criado por Carl Hagenbeck. Se o jardim zoológico já era uma forma de fruição corporal imersiva, Fritz Lang dá movimento e dita o ritmo da viagem. Seus enquadramentos, cortes e narrativas fazem com que o deslocamento entre as paisagens dos Estados Unidos, México e Peru pareça mais longínquo e temeroso do que a simples passagem entre *habitat* de um zoológico, que permitiam a transição entre continentes em pequenas passadas.

O filme é marcado pela construção cenográfica do zoológico de Carl Hagenbeck. Quando da assinatura do contrato entre a Decla e o referido zoológico em 1919, o jornal *Der Film*³ anunciou que o famoso parque zoológico estaria disponível para filmagens, juntamente com todo o seu acervo, a partir de um contrato de vários anos. A partir daí, seria construído um moderno estúdio com todas as inovações tecnológicas, bem como uma cidade cinematográfica, em uma área de 60.000 m². A publicação *Lichtbild-Bühne*⁴ enfatiza a possibilidade de filmagens em larga escala dos grandiosos motivos já encontrados no parque, com cenas montanhosas, rios e canais de água, além da possibilidade da construção de cidades. Assim como feito com o zoológico, o estúdio também havia fechado contrato exclusivo com o Museu Etnográfico J. F. G. Umlauff,

³ Ver o jornal *Der Film* n. 41, de 12 de outubro de 1919.

⁴ Ver *Lichtbild-Bühne* n.41, de 11 de outubro de 1919.

que disponibilizou a sua “rica e interessante coleção para os propósitos das gravações”, o que “autentica a produção de filmes cheios de riqueza e estilo”⁵. A mesma fonte afirma, ainda, que a expansão da Decla para o norte pretendia resolver os problemas com a contratação de figurantes para filmes, pois em Hamburgo essa mão de obra seria mais barata do que em Berlim.

O pôster de *As Aranhas: O Lago Dourado* anuncia: “A aventura de Kay Hoog em mundos conhecidos e desconhecidos [...]. Construções e cenografias exóticas cuidadas pelo Museu Etnográfico de Heinrich Umlauff, Hamburgo”⁶. Filmes como *As Aranhas* parte I e *Harakiri* já haviam sido filmados no Zoológico Hagenbeck antes da assinatura do referido contrato de exclusividade. A asseguarção do monopólio do uso do parque pelos estúdios Decla afirma o sucesso financeiro dessas produções.

A série de filmes *As Aranhas* foi anunciada como a primeira série cinematográfica alemã de aventura, projetada para fazer frente à concorrência de filmes norte-americanos do gênero *western*. A publicação *Lichtbild-Bühne* de 21 de junho de 1919 anuncia as gravações de sua parte I, enfatizando a “internacionalidade” do filme, que apesar de filmado em estúdio, muda constantemente de locais, entre São Francisco, Peru e às margens do oceano⁷. O filme alcança sucesso quando do seu lançamento, em outubro de 1919, sendo compreendido pela crítica como “uma das mais marcantes e valorizadas novidades do cinema”⁸, chamando a atenção, em especial, a cena de ação no balão meteorológico. O jornal *Der Kinematograph*⁹ afirma que os investimentos de capitais que pretendiam colocar a indústria cinematográfica alemã em concorrência com a de filmes de *Wild-West*, a julgar pela primeira tentativa com *As Aranhas*, teriam alcançado sucesso. Este mesmo artigo elogia como no filme ressurgem lendários lugares dos tempos dos Incas. Obras que teriam sido minuciosamente construídas por Heinrich Umlauff, que teria “autoridade na área etnográfica”, e sob cuja versada liderança originaram-se as construções e esculturas do período Inca. O artigo enfatiza ainda “o valor à autenticidade das roupas e costumes dos antigos Incas”, afirmando que “Deste modo, toda a apresentação recebe uma certa paisagem educacional, e deve-se admirar aqui também a arte do diretor, quando se leva em consideração que todas as tomadas foram feitas na Alemanha”. A crítica aponta para a identificação de tipos raciais em *As*

⁵ Ver *Lichtbild-Bühne* n.41, de 11 de outubro de 1919.

⁶ Ver cartaz de *As Aranhas*. Fonte: Arquivo da Cinemateca Alemã, Berlim.

⁷ Ver *Lichtbild-Bühne* n. 25, de 21 de junho de 1919.

⁸ Ver *Lichtbild-Bühne* n. 41, de 11 de outubro 1919.

⁹ Ver *Der Kinematograph* n. 666, publicado em 1919.

Aranhas, declarando que “os tipos dos dois velhos sacerdotes Incas foram esplêndidos, especialmente um deles, um verdadeiro nariz aquilino, cinzelado em perfil”.

A marca corporal que identificaria os nativos americanos para o público alemão da época seria o nariz aquilino, construção explorada em zoológicos humanos e igualmente marcada no roteiro original do filme, que a todo o momento refere-se aos personagens indígenas como tendo um perfil de nariz aquilino, ou *adlerscharfes Profil*. Décadas antes das filmagens de *As Aranhas*, entre os anos de 1885 e 1886, uma trupe de nativos Bella-Coola da América do Norte, empresariada por Carl Hagenbeck, fez uma turnê pela Europa, deixando o público alemão incrédulo diante de indígenas sem o marcante nariz e sem bordados e brincos de pena, fazendo com que o público tomasse a trupe como um embuste, não os reconhecendo como “índios” (Thode-Arora, 1989; Vieira, 2023).

Terra incógnita

Algumas reportagens da época confundem a quais culturas pré-colombianas o filme *As Aranhas* estaria se referindo. O jornal *Der Film*¹⁰ refere-se ao local principal do filme como “as ruínas do templo de Yucatán”, que ficariam no México, “onde os descendentes dos antigos Incas e suas tradições sobreviveram”. Afirma que a estória seria uma espécie de “retorno a Karl May”, escritor alemão de livros infantis de aventuras que, em sua maioria, tratavam de “índios” das planícies norte-americanas. Em seguida, o artigo declara que as antigas construções maias, seus costumes e vestimentas teriam sido reconstruídos sob a colaboração notável e erudita de uma autenticidade de que apenas os alemães seriam capazes. Aos olhos de hoje, pode parecer uma pobre ironia que o crítico que tenha confundido a cidade mexicana de Yucatán com as culturas Inca e Maia seja o mesmo que julga os alemães como o povo mais hábil em reconstruir “autenticamente” essas culturas. Mas o que aquela afirmação coloca é que o público, seja ele de cinema ou de zoológico humano, estava aberto a uma outra conceituação do que seria autenticidade e autêntico.

Várias outras reportagens de jornais cometem confusões geográficas e culturais, referindo-se muitas vezes ao México, ao Peru e às culturas Asteca, Maia e Inca, enquanto o filme, apesar de ter algumas cenas no México, trata especificamente de uma cultura Inca localizada no Peru. Essa miscelânea cultural poderia ter sido incentivada

¹⁰ Ver o jornal *Der Film* n. 41, de 12 outubro de 1919.

pela natureza do filme de *travelog*, no entanto, o próprio material de divulgação do filme¹¹ contém este tipo de equívoco, ora Astecas, ora Maias, ora Incas. E assim essa confusão permanece até hoje na análise de alguns acadêmicos¹² quando tratam de *As Aranhas*.

Em quais topografias imaginárias o filme teria se desenvolvido? O equívoco e a miscelânea de referências culturais estão presentes desde o roteiro escrito por Fritz Lang, que apesar de ter como pilar central da narrativa uma cultura Inca, muitas vezes afirma que os “índios” usam vestes Maias ou Astecas, dentre outras fabulações que demonstram que esta civilização perdida no tempo-espaço mais se aproxima da noção do continente americano como a *terra incógnita*, o continente desconhecido. No romance/roteiro escrito por Lang, a mensagem na garrafa relata que o professor estaria preso pelos descendentes dos Incas, em um local que guarda “tesouros do tempo de Montezuma”. Quando Kay Hoog compara as coordenadas enviadas na mensagem, ele o faz em um “mapa especial do México”. O herói afirma, em alguns momentos, estar em busca de tesouros Incas, e em outros, do templo de Montezuma, que, na verdade, foi o mais famoso imperador Asteca. Quando da primeira visão de Naela e dos sacerdotes que a acompanham para banhar-se no lago, afirma Lang em seu roteiro: “sobre os degraus vêm, em passos gravitacionalmente medidos, três velhos índios, vestindo as fantásticas e antigas vestes dos sacerdotes toltecas”, fazendo referência à civilização Tolteca, cujo auge ocorreu no México pré-colombiano do século XII.

O indígena, descrito como mestiço, que guia *As Aranhas*, ao contar lendas sobre o lago sagrado no livro-roteiro, denomina-o como o *El-Dorado*. A película que existe hoje preservada tem os intertítulos na versão em inglês. Nela, a sacerdotisa do Sol é denominada El-Dora, o que provavelmente foi um engano de tradução, considerando que na mesma versão em inglês ela se chama Naela. Os intertítulos do filme na versão original em alemão, que se encontram no arquivo da Cinemateca Alemã em Berlim, suprimem a fala do “índio” e, portanto, não temos como saber se na versão original do filme aparecem referências ao Eldorado, mas essas referências estão dadas no roteiro original.

O roteiro/romance escrito por Fritz Lang enfatiza algumas questões que o cinema não poderia dar conta, especialmente o cinema mudo, principalmente no que diz

¹¹ Ver documentos referentes ao filme *As Aranhas* no arquivo da Cinemateca Alemã, Berlim [*Deutsche Kinemathek*].

¹² Hilke Thode-Arora (1997) refere-se a “diversas culturas mexicanas”, e Britta Lange (2006), à “cultura Maia”.

respeito às línguas faladas. Naela se comunica em inglês com o mocinho, o que o deixa imediatamente surpreso. Ainda assim o roteiro não explica como ela teria aprendido inglês. Quando Lio Sha é aprisionada, os “índios” falam espanhol com ela. Mas quando os nativos falam entre si sobre a execução da prisioneira, Kay Hoog é capaz de compreender a “obscura língua dos nativos”, ouvindo-os às escondidas. Este fato também surpreende Naela, que em outro momento pergunta se Kay seria capaz de compreender a língua do seu povo, ao que ele responde que sim. Ela pergunta, então, se ele seria um sábio, e ele afirma que não seria para tanto, mas que ele conhece algo de todas as línguas do mundo. Questionado se ele já teria visto todo o mundo, ele replica que “não o mundo todo, mas sua maior parte”. As proezas linguísticas de Kay Hoog lembram-nos as alegadas por Karl May, que dizia compreender mais de 1.200 línguas e dialetos (Schmiedt, 2011).

Zoológicos humanos: uma “vila de negros” ou *Negerdorf*

Relatos de jornais da época chegam a se referir à montagem de um zoológico humano ou vila de negros [*Negerdorf*] para a filmagem da parte II de *As Aranhas*, intitulado *As Aranhas: O Navio Diamante*, de 1920. A parte II do filme inicia-se em Londres, em cuja Chinatown trama-se o roubo de um diamante hindu. O filme percorre uma viagem de navio entre a Europa, a Índia e a América do Sul, onde estaria escondido o diamante. As cenas específicas em que uma trupe de zoológicos humanos teria atuado no filme não aparecem na edição final, mas foram descritas com detalhes por Margot Meyer, repórter do jornal *Der Film*¹³, em um artigo que retrata um dia de filmagens no zoológico Hagenbeck:

“Cuidado! Animais selvagens! Perigo de Vida! Carl Hagenbeck”. O aviso encontra-se bem visível na entrada para o caminho que leva à cidade cinematográfica da Decla, em Hamburgo. O caminho distingue-se pelo fato de que, neste meio tempo, apesar das reclamações e presunções dos diretores, continua não pavimentado, e de vez em quando parece que tem sido extensivamente utilizado pelo gado.

Ao menos existem avisos de que se deve pular obstáculos. Mas eu não pulo sozinha. À minha frente saltitam em fila indiana uma meia dúzia de *waschechter Neger* [negros que verdadeiramente não desbotam]. Em melodia, os seus preciosos adornos ressoam debaixo de seus cobertores de lã acinzentados. O frio de outono parece não incomodar aos senhores. Eles conversam alegremente e conforme se aquecem, derretem o indestrutível silêncio [*Ballgeflüster*: hábito de falar baixo ou em murmúrio].

¹³ Ver *Der Film* n. 43, de 26 de outubro de 1919.

Os quase infundáveis pastos verdes com florestas ao fundo ilustram o vasto terreno que foi determinado pela Decla para sua cidade cenográfica e sem dúvidas oferece as melhores possibilidades técnicas. Aliás, oferece também suas amenidades como a cavalgada de Ressel Orla, com olhos rápidos em uma raposa, Albert Pommer confortavelmente bronzendo-se em uma enseada e Carl de Vogt, o aventureiro em um cavalo cinza.

A alguma distância aninha-se uma vila de negros entre palmeiras e remanescentes de uma exuberante floresta. O batuque monótono dos instrumentos dos nativos revela a animação de seus habitantes. Sob a direção de Fritz Lang, preparam-se para invadir a vila adiante, uma difícil empreitada, mas que com a assistência do sol é bem-sucedida, o estridente alarido dos negros e os belos tiros de revólver de Rudolf Lettinger são bem-sucedidos. Uma ponte primitiva leva a uma vila diante de um riacho. Eu tomava como seguro invadir a cabana pelo outro lado. Mas água é água, e nós estamos em outubro. Certamente riem de mim, mas poderiam rir-se muito mais. Os negros se sentem honestamente bem aqui fora. O enleio do ambiente nativo e a autenticidade de seus apetrechos providenciados por Heinrich Umlauff faz com que eles facilmente se adaptem.

É impossível ver tudo em um só dia, que aqui alcançam a sua perfeição. À primeira vista é arrebatador e eu já estou ansiosa pelo futuro dos filmes produzidos em Hamburgo-Stelling [tradução livre].

O artigo supracitado é um documento interessante do uso de trupes de *Völkerschauen* [zoológicos humanos] na produção de filmes. Antes de tratar-se de uma formulação abstrata sobre trânsito de formas de representação, regimes de visualidade e narrativas entre formas de entretenimento, os contemporâneos desse momento de passagem dos zoológicos humanos para o cinema identificaram essa interseção. É o caso de Margot Meyers, que, ao descrever a rotina de filmagens de *As Aranhas II*, reconhece a óbvia participação de uma trupe e montagem de uma “vila negra”. Da mesma forma, no acervo de memórias da família Umlauff, as fotografias, recortes de jornais e documentos sobre o Museu Umlauff, zoológicos humanos e cinema se interpelam, em uma forma de colecionamento que não distingue esses campos, afetivamente guardados em uma velha mala de couro através de gerações, constituindo o acervo doado por Gisela Bührmann, neta de Heinrich Umlauff, ao Museu Etnológico de Hamburgo. Foi a partir desse acervo ainda não catalogado, que identifiquei uma foto da atriz Ressel Orla, nos dias ensolarados de filmagem descritos por Meyers, presa em uma rede, cativa de uma trupe, durante as filmagens de *As Aranhas* parte II (Figura 5).



Figura 5: A atriz Ressel Orla e integrantes de trupe de zoológicos humanos
Fonte: Arquivo do Museu Etnográfico de Hamburgo, Acervo Umlauff.

Apesar de o filme não conservar as cenas descritas, tanto na imagem anterior quanto no relato de Margot Meyers, pode-se compreender como o filme *As Aranhas* combina traços das narrativas de zoológicos humanos com o gênero aventura e melodrama cinematográfico. Em seu relato, Meyers descreve a experiência imersiva e participativa, que se aproxima mais daquela proporcionada pelos zoológicos humanos do que necessariamente pelo cinema. O caminhar por trilhas, a pequena selva na qual negros se “sentem em casa” em meio às palmeiras, logo ali em Stelling, distrito da urbana Hamburgo, assemelha-se a esta experiência do zoológico humano, que simula uma viagem, descrita por Thode-Arora como acessível ao público de Hamburgo ao custo de uma passagem de bonde e uma entrada a 50 centavos. Dada a própria natureza da visita de Meyers, por não estar assistindo a um filme em si, mas à sua gravação, o que mais lhe chama a atenção é a trupe de negros e o zoológico em si.

Durante as gravações de *Harakiri* (1919), Meyers já estivera no zoológico e relatou a apreensão da equipe à espera do sol para iniciar as gravações. Dias assim

custavam muito dinheiro e atrasos, mas enquanto todos olhavam para o céu inquietos, o único feliz e sorridente seria Heinrich Umlauff, o criador de um ambiente japonês, descrito como “o Japão em Stelling”, disponível não apenas para o filme, mas para os olhos dos visitantes do parque. As tomadas internas seriam feitas em casas japonesas, especialmente construídas para as gravações, que seriam de uma “surpreendente autenticidade” [*verblüffende Echtheit*]¹⁴.

Em que medida as filmagens de *As Aranhas* em Hamburgo, inicialmente planejadas para serem feitas em Berlim, bem como a participação de Heinrich Umlauff teriam influenciado a concepção original da obra, tal como idealizada por Fritz Lang? Do ponto de vista material, o filme passa a se utilizar diretamente de objetos de coleções etnográficas, bem como da ambientação e cenografia de zoológicos humanos. No plano discursivo, ele faz uso da autoridade museal para legitimar-se como “autêntico”, incorporando também as narrativas museais. No roteiro original de Fritz Lang não existe tanta ênfase às paisagens, se comparado à obra cinematográfica. A gruta sagrada da Sacerdotisa do Sol é um mundo subterrâneo, com blocos de ouro pendurados no teto e filões de ouro que atravessam as rochas. Ao longo das paredes foram colocados vasos de culto, ídolos e antigas armas, todos em ouro. O espaço faz com que o herói se sinta ofuscado pela imensa riqueza que o cercava.

Na construção cinematográfica há uma proliferação de objetos museais na gruta, dispostos à maneira que se assemelha ao primeiro olhar que jogamos aos objetos de um museu, ao entrarmos em uma sala de exposição. Não existem vitrines, nem os objetos estão sob estantes, mas são concebidos cenograficamente como se assim estivessem. O cinema, como obra coletiva que é, conta aqui com esta construção estética de Heinrich Umlauff e de sua tradição e trajetória museográfica. O que no livro é descrito como um espaço quase labiríntico, uma espécie de corredor com objetos e veios de ouro, é concebido no filme como um espaço circular, mais análogo a uma sala de museu do que a um corredor sob a terra (Figura 6), em que alguns objetos estão colocados no chão da gruta. Embora no chão, eles se encontram em um nível acima de onde está a sacerdotisa e o personagem indígena. Entre os objetos existem colares, esculturas, uma coroa dourada e ao menos dois crânios e um escalpo.

¹⁴ Ver *Film-Kurier*, de 24 de setembro de 1919.



Figura 6: A gruta sagrada e alguns objetos museais em *As Aranhas*
 Fonte: Cinemateca Alemã, Berlim.

A Figura 7 mostra o momento em que os vilões de *As Aranhas* chegam à gruta sagrada e começam a saquear seus objetos. A referida imagem aponta para a característica circular e museal do espaço, com objetos expostos em diferentes níveis das rochas do zoológico Hagenbeck, que servem de vitrines para a exposição de uma inusitada coleção etnográfica, desta vez composta por grandes vasos e esculturas.



Figura 7: O ataque dos vilões do grupo As Aranhas aos objetos sagrados
Fonte: Cinemateca Alemã, Berlim.

Durante a primeira vez que Kay Hoog caminha por entre a cidade inca, o roteiro descreve o espaço com largas colunas que se erguiam até o teto e grotescos relevos que cobriam as paredes das rochas. Ao fundo estaria a figura de “um antigo deus mexicano”. As tochas que iluminavam o espaço “atiravam uma sombra grotesca às estranhas esculturas”. Este é o mesmo espaço retratado na Figura 4, que expõe o momento em que a execução de Lio Sha é interrompida. Percebe-se, mais uma vez, uma mudança entre a concepção e descrição espacial do roteiro original e a obra fílmica. As marcas principais do filme são justamente a arquitetura rochosa com relevos da cidade inca, cenografia construída por Umlauff, e a utilização das formações rochosas do parque zoológico, que marcaram fortemente a formulação do parque desde a sua inauguração em 1907. Nas palavras de seu criador, o zoológico seria um panorama raro e deslumbrante que, ao primeiro olhar, desde a entrada e vista do restaurante, seria marcado pela formação das rochas e penhascos, colocados ao fundo da perspectiva deste “paraíso dos animais”¹⁵.

Os rochedos do zoológico Hagenbeck de fato maravilham ao primeiro olhar, quando vistos de longe. Concebidos por Urs Eggenschwyler, artista suíço, constituem até hoje em uma perspectiva deslumbrante, que impressiona e assusta, na medida em que destoa da geografia plana da cidade de Hamburgo. Entre uma vegetação hoje mais vasta que à época das filmagens de Fritz Lang, os rochedos convidam o visitante a se aproximar e investigar a natureza dessas rochas construídas de forma artificial, mas que têm uma semelhança impressionante com as formações naturais. Mas ao lá chegar, percebe-se que o apelo se constitui em subir até o seu ponto mais alto e observar os lagos, vegetações, trilhas e *habitat* do parque. No filme de Fritz Lang esse ambiente é visto apenas em proximidade, funcionando na diegese como um mundo subterrâneo, e por isso as tomadas em proximidade dão a impressão de serem um declive, e não um altiplano. Em outro momento, esses rochedos funcionam como as cordilheiras do longo percurso cumprido pelo bando d’As Aranhas (Figura 8).

¹⁵ Ver livro autobiográfico, de autoria de Carl Hagenbeck (1908), *Von Tieren und Menschen*.



Figura 8: O bando d'As Aranhas atravessa cordilheiras e penhascos
Fonte: Arquivo do Museu Etnográfico de Hamburgo, Acervo Umlauff.

Indígenas Sioux nos Rochedos de Stellingen

Mas esta não seria a primeira vez que “índios” estiveram naqueles rochedos. Em 1910, houve uma exposição de indígenas Sioux norte-americanos naquele *habitat*, originalmente construído para abrigar animais montanheses. Considerada como uma das exposições de zoológicos humanos de maior sucesso promovida por Carl Hagenbeck, ela contou com a participação de seu sobrinho, Heinrich Umlauff. Uma propaganda veiculada no jornal *Altonear Nachrichten*, de 16 de abril de 1910, anuncia a abertura da exposição do *Völkerschau* de indígenas Sioux, com a participação de *cowboys*, 25 cavalos e mulas, além de danças, jogos de guerras, lançamento de laços, roubos de cavalos e um assalto a uma caserna.

As apresentações dariam “uma imagem das perigosas vidas dos agricultores e caçadores na época dos primeiros assentamentos no extremo oeste”¹⁶, a partir do que teria sido um “incidente real” ocorrido no Blackhills, no início da década de 1870, quando colonos e indígenas Sioux viviam em guerra.

Em uma fazenda apartada, surge um bando de índios que sonda pela oportunidade de realizar um roubo de cavalos. O ladrão é perseguido e capturado pelos *cowboys*, chamados até o local através dos tiros. Em vingança pela captura do preso, os índios

¹⁶ Ver programa da exposição *Völkerschau Oglala-Sioux-Indianer*, 1910. Fonte: Arquivo do Parque Zoológico Hagenbeck.

atacam a diligência dos *cowboys* e a fazenda durante a noite, ateando fogo a uma caserna. Os criados queimam, mas a família consegue escapar junto com a diligência coagida para um forte próximo, mantendo-se em constante batalha com os pele-vermelha¹⁷ [tradução livre].

Descrição de uma batalha que se assemelha aos filmes de *cowboys*, bem como aos seus precursores, as apresentações de Buffalo Bill, formatos tipicamente norte-americanos de zoológicos humanos que também faziam sucesso na Alemanha e que tiveram grande influência sobre a criação do gênero *western* hollywoodiano.

O programa da exposição, intitulado *1910 Völkerschau Oglala-Sioux-Indianer*, compreende a apresentação e a experiência do *show* como uma encenação de um “fato real”. A descrição da *performance* assume tons narrativos, ao mesmo tempo em que relata de forma documental a vida na reserva indígena norte-americana, apontando dados sobre os seus costumes, bem como descrevendo a história dos processos de aldeamento e contextualizando o que seria “a questão indígena” (*ibid.*) ou as formas de sobrevivência culturais e perspectivas para o futuro. De acordo com a publicação, o acampamento ficava ao pé dos famosos rochedos do zoológico Hagenbeck, e segundo o programa, daria “um exato retrato do cenário da reserva [indígena nos Estados Unidos]”. Em primeiro plano havia uma “loja de curiosidades”, na qual era possível ao visitante comprar bordados, enfeites de pena e outras recordações [*Andenken*].

A *performance* formulada por Hagenbeck incluía a tentativa de recriação dos ambientes naturais dos Sioux. Mesmo que o ambiente fosse muito distinto daquele da reserva indígena, a proposta do *show* é que o espectador o aceite como uma representação da realidade, que na diegese performática funciona como a realidade em si. Dessa forma, rochedos, lagos, mulas, cavalos, *cowboys* e indígenas formam esse *habitat* animal, social e vegetal. Por isso mesmo, Hagenbeck costumava chamar seus *shows* de zoo-antropológicos. Na narrativa filmica de *As Aranhas*, esses mesmos elementos geográficos, vegetais e animais estão presentes, ao lado do antropológico. Mulas, cobras e mesmo a gruta, as rochas e os penhascos desempenham papéis coadjuvantes. Na Figura 9 vemos a importância dada ao relevo e à vegetação, durante a exposição do referido *Völkerschau* Sioux. A vegetação é a exata moldura da cena, que abraça e enquadra os corpos. Os rochedos são o seu pano de fundo. Os rochedos funcionaram como palco principal para várias outras exposições de humanos no parque Hagenbeck.

¹⁷ Ver programa da exposição *Völkerschau Oglala-Sioux-Indianer*, 1910. Fonte: Arquivo do Parque Zoológico Hagenbeck.



Figura 9: Fotografia de integrantes do zoológico humano Oglala-Sioux nos rochedos do Jardim Zoológico Hagenbeck, 1910
 Fonte: Arquivo do Museu Etnográfico de Hamburgo, Acervo Umlauff.

O programa da exposição Sioux de 1910 inclui algumas fotos tiradas nos rochedos do parque, que enfatizam a paisagem, fazem enquadramentos mais aproximados, mas se mantém sempre ao fundo esta aclimatação ou ambiência “natural”, com rochas e vegetação (Figura 10).



Figura 10: Quatro diferentes trupes de zoológicos humanos posam nos rochedos do Jardim Zoológico Hagenbeck, sem data
Fonte: Arquivo do Museu Etnográfico de Hamburgo, Acervo Umlauff.

Considerações finais

Diante do filme *As Aranhas*, vislumbramos a circulação de empresários, *performers*, regimes de visualidade e narrativas, dos campos dos zoológicos humanos e museus para o cinema alemão da década de 1920, momento em que proliferavam representações orientalistas sobre povos ditos “exóticos” no cinema da República de Weimar (Kracauer, 1988; Kabatek, 2003). A análise desse filme de ficção abre questões para pensarmos como a fluidez das fronteiras entre ciência e espetáculo nos zoológicos humanos é transposta para o cinema, aqui como a tensão entre ficção e etnográfico. O exemplo de *As Aranhas* pode servir para pensarmos as ambiguidades da classificação “etnográfico” no cinema das primeiras décadas do século XX.

A figura de Heinrich Umlauff sintetiza o encontro entre o cinema de ficção alemão e os zoológicos humanos. Entre os anos de 1918 até a sua morte, em 1925, Umlauff atuou como cenógrafo e produtor de cinema, trabalhando em obras do diretor Fritz Lang (Sturm, 2003).

O fortuito encontro entre a reportagem de Margot Meyers e a preservação da fotografia de Ressel Orla junto a integrantes da trupe de zoológicos humanos, perdida entre tantas outras no acervo da família Umlauff, ganha contexto e relevância, funcionando como testemunho material desse encontro entre cinema e zoológicos humanos. Essa fotografia, assim como as memórias da mala que guardam o acervo Umlauff, fazem condensar temporalidades distintas, apontando para aquilo que Didi-Huberman (2019) conceitua como anacronismo das imagens: a sobrevivência de espaços-tempo distintos, aglutinados em uma única imagem.

O filme *As Aranhas*, enquanto imagem em movimento, pode ser considerado como uma sequência de imagens anacrônicas que aglutinam e sobrepõem narrativas, convenções e linguagens do cinema, dos museus e dos formatos de exposições de pessoas. Como bem conceitua Didi-Huberman (2019), toda imagem é anacrônica, no sentido em que carrega camadas de significados e temporalidades heterogêneas. O cinema, os museus e os zoológicos humanos foram contemporâneos entre si. A intermedialidade entre cinema, museus e exposição de pessoas deve ser entendida como

trocas concomitantes entre esses campos, com o exercício de influências recíprocas. O fato do cinema e dos museus terem sobrevivido, e os zoológicos humanos não, faz com que muitas vezes enxerguemos esses regimes de visualidade como ocupando temporalidades distintas. A separação entre esses campos se dá também por conta da construção de áreas disciplinares compartimentadas, mas a memória da família Umlauff não mente: cinema, zoológicos humanos e museus já couberam na mesma mala.

Referências

- BLANCHARD, Pascal. *Human zoos: the greatest exotic shows in the West*. Liverpool, Liverpool University Press, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo: história da arte como anacronismo das imagens*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2019.
- GRIFFITHS, Alison. *Wondrous difference: cinema anthropology and turn-of-the-century visual culture*. Nova York: Columbia University Press, 2002.
- HAGENBECK, Carl. *Von Tieren und Menschen: Erlebnisse und Erfahrungen*. Berlin, Vita Deutsches Verlagshaus, 1908.
- KABATEK, Wolfgang. *Imagerie des Anderen im Weimarer Kino*. Bielefeld, Transcript, 2003.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988.
- LANGE, Britta. *Echt. Unecht. Lebensecht: Menschenbilder im Umlauf*. Berlin, Kulturverlag Kadmos, 2006.
- LANG, Fritz. *Die Spinnen: Roman*. München, Virgilio Iafate Verlag, 1987.
- SAID, Edward. *O Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- SCHMIEDT, Helmut. *Karl May oder die Macht der Phantasie*. München, C. H. Beck, 2011.
- SILVA, João. Cultura e Barbárie na Exposição Colonial de Nápoles em 1940. *Illuminuras*, Porto Alegre, v. 21, n. 53, p. 487-507, 2020.
- STURM, Georges. *Die Circe, der Pfau und das Halbblut: Die Filme von Fritz Lang 1916 - 1921*. Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2011.
- THODE-ARORA, Hilke. *Für fünfzig Pfennig um die Welt*. Frankfurt, Campus Verlag, 1989.
- VIERA, Marina. *Figurações primitivistas: trânsitos do exótico entre museus, cinema e zoológicos humanos*. 2019. 263 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) — Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- VIEIRA, Marina. Franz Boas e os Bella-Coola em Berlim. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, Campinas, v. 13, p. 1-27, 2023.

Filmografia

- AS ARANHAS: O Lago Dourado. Direção de Fritz Lang. Alemanha, 1919. (81 min.).
- AS ARANHAS: O Navio do Diamante. Direção de Fritz Lang. Alemanha, 1920. (104 min.).

Jornais

DER FILM, n. 41, 12 out. 1919.

DER FILM, n. 43, 26 out. 1919.

DER KINEMATOGRAPH, n. 666, 1919.

FILM-KURIER, 24 set. 1919.

LICHTBILD-BÜHNE, n. 25, 21 jun.1919.

LICHTBILD-BÜHNE, n. 41, 11 out. 1919.

“Uma coisa é uma coisa, tudo é junto”: ponto e linha sobre fotografia

“A thing is a thing, everything is together”: point and line on photography

Geslline Giovana Braga

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Natal, RN, Brasil

geslline@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1618-6239>

Recebido em: 30 de junho de 2024

Aceito em: 30 de julho de 2024

Resumo

A realização do documentário "Meu Chão", que evoca os clubes sociais negros no Rio Grande do Sul, serve como ponto de partida para reflexões sobre as particularidades da pesquisa, do roteiro e da edição dentro do gênero documentário etnográfico. O uso de fotografias e imagens de arquivo, rasgadas e urdidas pela artista Mitti Mendonça, revela como o diálogo com as artes contemporâneas se conecta às noções de “fabulação” e às “políticas da memória”. O artigo também evidencia a maneira como os clubes sociais negros persistem e se transformam no contexto das políticas culturais contemporâneas, afirmando-se como espaços de resistência e reinvenção.

Palavras-chave: arquivos, filme etnográfico, políticas da memória, fabulação e arte contemporânea.

Abstract

The making of the documentary "Meu Chão", which evokes black social clubs in Rio Grande do Sul, serves as a starting point for reflections on the specificities of research, scriptwriting, and editing within the ethnographic documentary genre. The use of photographs and archival images, torn and woven together by the artist Mitti Mendonça, reveals how the dialogue with contemporary arts connects to notions of “fabulation” and “memory politics.” The article also highlights the way black social clubs persist and transform within the context of contemporary cultural policies, affirming themselves as spaces of resistance and reinvention.

Keywords: archives, ethnographic film, memory politics, fabulation, contemporary art.

Introdução

Meu Chão¹ é um documentário, sonhado há muitos anos, sobre os Clubes Sociais Negros do Rio Grande do Sul. Só viabilizado em meio a pandemia de Covid-19, graças à lei emergencial Aldir Blanc 1, em 2021. Como projeto, diante de um grande acervo de impressos, o filme previa viagens a todas as regiões do estado, com registro das atividades dos clubes na atualidade. O cronograma de filmagens ficou imprensado entre ondas da pandemia e nossas incursões ao Rio Grande do Sul precisaram ser suspensas. O filme tornou-se um documentário à distância, costurado pelas linhas da arte contemporânea de Mitti Mendonça às imagens de arquivo.

Os clubes sociais negros estão presentes nos três estados do sul, em três estados do sudeste (São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais) e na Bahia (o mais antigo, fundado ainda no período da escravidão). O Rio Grande do Sul é o estado com mais clubes. O movimento clubista gaúcho identificou 57 clubes, por ocasião do pedido de registro dos clubes sociais negros como patrimônio cultural imaterial do Brasil, no livro dos lugares do Iphan – Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, encaminhado em 2004. Em 2014, o Iphan realizou o Mapeamento dos Clubes Sociais Negros do Brasil como parte de instrução do registro, mas duas décadas depois os clubes ainda não foram registrados.

Nos três estados do sul e do sudeste, os clubes surgiram logo depois da abolição da escravidão, como uma forma de associativismo para organização de homens e mulheres negras totalmente desassistidos pelo estado brasileiro. Estes primeiros clubes foram chamados de “literários” porque alfabetizavam seus integrantes, “benéficas” por oferecer assistência aos doentes e viúvas e “recreativos”, pois além do assistencialismo associativista também organizavam bailes, “cordões de carnavais” e escolha das rainhas negras.

O ímpeto de fundação em todos os períodos também era uma reação a segregação: “*nos clubes dos brancos a gente não podia entrar*”! Fazem coro vários homens e mulheres de todas as regiões do estado. “*Até quando?*”, perguntam os entrevistadores: “*Até 1988!*”. Sim, cem anos depois da abolição os clubes dos brancos gaúchos não permitiam a entrada de negros em seus salões.

¹ “Meu Chão: clubes negros do Rio Grande do Sul” (2021), disponível em: [Meu Chão – Clubes Negros Do Rio Grande Do Sul: assista agora! \(globo.com\)](#) e [\(149\) Meu Chão - Clubes Negros do Rio Grande do Sul - YouTube](#)

Apenas no carnaval, os negros entravam nos clubes dos brancos, com a bateria das escolas de samba e a corte das “rainhas negras”, num momento combinado. Muito já se falou do carnaval como festa da permissividade e das inversões no Brasil, porém tal fato revela a presença de uma segregação racial pactuada e não legalizada no sul do Brasil, na qual o carnaval abria uma única exceção anual.

Não por acaso, a primeira penalização por crime de racismo no Brasil aconteceu no estado do Rio Grande do Sul, o diretor de um clube “branco” foi condenado há onze meses de reclusão por proibir a entrada de um homem negro nos salões de baile. Como conta o advogado negro Vilson Farias, de Pelotas, nas primeiras cenas do filme “Meu Chão”.

Os clubes “dos brancos” e “dos negros” não se rotulavam de tal maneira, porém a distinção era dada no *habitus* e nas práticas sociais impeditivas. Flávio Marques, do Clube Zíngaros, de Bagé, conta que os sócios dos clubes negros não podiam passar sequer nas calçadas da frente dos clubes brancos da cidade. Como disse a historiadora Giane Vargas, em seu depoimento no filme: “*não estava escrito de estatuto, a exclusão estava nas atitudes*”.

O Brasil não precisou de leis como um *Apartheid* para produzir exclusão, a segregação deu-se por contiguidade das práticas escravagistas excludentes na vida social. Como relata Sr. Madruga, presidente do Clube 24 de Agosto, de Jaguarão:

Nós morávamos no mesmo bairro, na Vila Kenedy, éramos vizinhos, criados juntos com outros meninos brancos e chegava a hora de ir para os bailes nos separávamos, cada um ia pro seu clube e ninguém questionava.

O presidente do “Chove não molha”, de Pelotas, Sr. Lamarão, conta:

Os “morenos” namoravam as gurias a semana toda na casa da mãe das gurias. Chegava o fim de semana e eles não podiam entrar nos clubes dos brancos com as gurias, só se fosse na cozinha, foram as mães das gurias que começaram a mudar isto.

As fotografias de todos os clubes não mostram segregação, exibem: reinados de mulheres, presidentes alinhados, bailes animados, fantasias de carnaval pomposas, alegria e irmandade. Tais momentos foram formas de resistência e de continuar a existir no passado.

Ver fotografias festivas e ouvir discursos sobre segregação racial recente é um meio de mostrar a presença negra obliterada no Sul do Brasil. Obliteração essa que

Jorge Euzébio Assumpção, no Rio Grande do Sul chama de “sonegar” ou “negar”(1998). O historiador afirma que basta observar que não há nenhum símbolo que demonstre a presença negra no estado: “O negro passa quase que invisível pela história do Rio Grande do Sul”².

Assumpção considera que a historiografia do Rio Grande do Sul começou a ser revista apenas nos anos 1980, porém ainda persiste no senso comum o “mito” de um estado branco e constituído exclusivamente por imigrantes:

Há todo um mito em torno do imigrante do Sul do país, e que este é o estado mais europeu da nação. Por isso, grande parte da pesquisa dos historiadores sonega a participação do negro, porque eles contribuem com esse mito de que o Rio Grande do Sul é formado por imigrantes. Isso leva, por sua vez, ao mito do gauchismo no sentido de que no Sul se teve uma formação diferenciada por conta da qualidade aventureira do gaúcho e aqui a escravidão não se fez presente”. E acrescenta: “O Rio Grande do Sul é, sim, um estado racista. Contudo, com a vinda dos imigrantes, a quantidade de negros pareceu diminuir diante da quantidade desses imigrantes que entraram no estado. Mas esse mito mantém-se até hoje³.

Estudos recentes sobre associativismo negro e a imprensa negra (Domingues, 2009) estão deslindando estas presenças e reconfigurando as percepções sobre o tema (Escobar, 2010). No entanto, tanto fotografias quanto arquivos escritos são lacunares, não trazem as memórias dos primeiros fundadores e a segregação racial em si nem sempre foi capturada pelo “obturador colonial” (Azoulay, 2023). A manipulação, o arranjo artístico, destes poucos registros poderá contribuir para a fundação de um novo arcabouço de imagens e referências para outros imaginários. Que talvez possam produzir políticas de reparação, num sentido ampliado de garantir direito à memória a quem não teve suas narrativas congeladas à tinta ou pelo obturador.

Políticas públicas e sobrevivências dos clubes e dos arquivos

O movimento clubista como um todo entrou em decadência na vida social no Brasil. Mesmo as menores cidades não fazem mais destes lugares os principais recintos de suas sociabilidades. Os antigos clubistas - dos clubes “dos brancos”, étnicos, operários, ferroviários ou atléticos - costumam culpar pela decadência os malefícios da pós-modernidade. A violência nas cidades, novas causas fora dos salões e momentos de

² Em entrevista ao Instituto Humanitas Unisinos, disponível em: [O racismo e a sonegação da história afrodescendente no Rio Grande do Sul. Entrevista especial com Jorge Euzébio Assumpção - Instituto Humanitas Unisinos - IHU](#), acesso em 13 de outubro de 2024.

³ Idem ao 4.

lazer mais individualizados são acusados, sem ressalvas, de provocar a desarticulação entorno dos salões de baile. A diminuição de sócios levou ao endividamento de muitas sociedades, que sem outra opção abandonaram seus salões e os viram leiloados, convertidos em igrejas evangélicas ou demolidos para dar lugar a estacionamentos. Em geral, estas percas são para o próprio poder público, devido a dívidas com impostos.

O ex-presidente do Clube Zíngaros, brinca que na cidade de Bagé existe “A praga da 7”. Todos os clubes dos brancos que se localizavam na Rua 7 de Setembro fecharam. Os clubes fechados eram os mesmos já citados, que não permitiam nem passagem pessoas negras nas suas calçadas. O Clube Zíngaros, dos negros, continua atuante com seus concursos de rainha e programações do 20 de novembro.

Em São Paulo e nos três estados do Sul, se nota que os clubes sociais negros enfrentaram ondas de decadência e retomada em diferentes épocas, se agarrando aos fluxos dos momentos históricos para sobreviver. A sociedade “13 de Maio” de Curitiba, por exemplo, nos anos 1980, quando teve seu quadro de sócios pagantes esvaziados, alugou seus salões para a fundação do partido dos trabalhadores, shows de música punk e presenciou os primeiros concursos de beleza trans da cidade, atestando a sua vocação não escolhida para abrigar minorias no centro de Curitiba. Já nos anos 2000, a retomada deu-se pelos movimentos de cultura popular de jovens brancos e negros. Nos últimos 10 anos, “Um baile bom”, produzido por Brenda Maria, ocupa os salões da sociedade reinventando o próprio centro de Curitiba, desde 2024 o baile é Ponto de Cultura⁴.

A capacidade de reinventar-se dos clubes nem sempre está em muitas mãos, como no passado, quando o associativismo ocupava grande parte do tempo de homens e mulheres. Há os que resistem por anos dentro dos clubes⁵ (um antigo hábito dos presidentes morarem em residências anexas), aqueles que voltam para reconstruir e os que chegam para adequar os salões aos novos tempos.

No Rio Grande do Sul os clubes se desdobraram, acompanharam as políticas públicas das últimas décadas sem perder o espírito do associativismo e, por isso, somam-se 57 clubes. Depois dos anos 2000, com a estruturação de políticas públicas

⁴ Os pontos de cultura foram regulamentados pela Lei Cultura Viva, de abril de 2015, os principais objetivos da lei são a descentralização da cultura e a organização social por meio de redes que se articulam regionalmente. Tal política teve êxito até 2016 e sofreu com um longo período de crise, depois do Golpe Parlamentar nos governos Temer-Bolsonaro, em 2022 esta política foi reativada com novos editais para pontos de cultura.

⁵ No Paraná, dos 6 clubes mapeados, em três deles moram os presidentes ou famílias dos antigos presidentes.

ampliadas para a cultura, os clubes recuperaram sua vida social com outras formas de organização.

O “13 de Maio” de Santa Maria foi fundada em 1903, por homens e mulheres negras. Nos anos 1920, o clube ganhou o título de clube ferroviário porque seus sócios passaram a ser trabalhadores da companhia de trens belga, que cortava a cidade, assim a sociedade viveu anos de prosperidade, findados nos anos 1980. No início dos anos 2000, os historiadores Giane Vargas e José Heitor Silva Macedo, ainda estudantes, desenvolveram o projeto de transformar os salões abandonados em museu comunitário, recuperaram e ampliaram o acervo, elaboraram um expositivo e fizeram adequações para comportar reserva técnica com acondicionamento de documentos. Desde 2014, o Museu Treze de Maio é também um Ponto de Cultura.

Mais tarde, já como professora da Universidade Federal do Pampa, na cidade de Jaguarão, na fronteira com o Uruguai, Giane Vargas fez o mesmo trabalho de organização e conservação do acervo no Clube 24 de Agosto, contando com bolsistas da universidade. E com base na sua tese de doutorado, sobre as rainhas dos clubes, fez nas dependências da sede uma galeria de rainhas com fotos de todas as mulheres que foram coroadas pelo clube ao longo dos anos. Junto ao Neab (Núcleo de estudos afro-brasileiros) Mocinha da Unipampa, Giane desenvolve um trabalho de educação patrimonial com as rainhas, princesas e estudantes das escolas públicas aos pés da galeria das rainhas. As fotografias destas mulheres, lado a lado em destaque, reafirmam o sentimento de pertencimento ao clube. O 24 também é um Ponto de Cultura, realiza semanas da Consciência Negra, aulas de capoeira, dança afro, oficinas de turbante, entre outros.

Com isto, podemos notar que estes clubes sociais negros se inserem nas políticas públicas, reavivando sua vocação associativista com os objetivos de oferecer a população negra e, agora também branca subalternizada, acesso à cultura e direito às memórias.

Nas iniciativas acima citadas, às relações entre fotografias documentos e memória são um ativo que pretende criar outras condições de inserção e mobilidade social. As imagens sobrevivem, se perpetuam e rivalizam com os imaginários das imagens da escravidão e sofrimento. As fotografias ostentadas pelos clubes são ativas e vivas, prontas para enfrentar o racismo estrutural e imaginar outros lugares de destaque para a população negra: “todo imaginar é lembrar e todo lembrar é imaginar” (Ingold, 2020:50).

Os clubes praticantes da sobrevivência são “quilombos urbanos”, como afirma Mãe Nice de Xangô. Promovem o “aquilombamento” de Beatriz Nascimento⁶, perpetuado em roupagens novas, no formato de rodas de conversas e oficinas de cultura afro-brasileira. Isso é novo, porque os clubes, principalmente, os mais antigos fundados no pós-abolição, mesmo os associados ao carnaval, pretendiam uma inserção na “sociedade” brasileira vestidos de terno com práticas semelhantes aos outros clubes sociais. Tal mudança é ainda expressa nos bailes, quando os mais velhos exigem dos mais jovens o traje social.

Aprender escrever e participar de movimentos cívicos “encorporados”⁷ era no passado uma motivação para os clubistas, não existia capoeira, dança afro ou manifestações africanas nos salões, segundo fotografias e relatos. O que não quer dizer que associados não fossem adeptos a tais manifestações. Com a atuação dos movimentos negros, nos últimos 40 anos, as práticas afro-brasileiras foram associadas aos clubes e mais recentemente com auxílio de políticas para cultura. Um mérito. Os clubes sociais negros não morrem porque reexistem.

Vale à pena mencionar, aqui no corpo do texto, que algo surpreendente foi ver a Lei Aldir Blanc acontecer. O Rio Grande do Sul foi o primeiro estado a executar 100% da Lei Aldir Blanc, ainda em 2021. Assim como nós realizamos o filme com estes recursos, DJ Lamarão, presidente do clube social negro “Chove não Molha” de Pelotas, estava feliz, pois pela primeira vez, depois de 50 anos nos toca-discos, recebia recursos públicos para sua “discoteca”. Assim, como Mãe Nice de Xangô também comemorava os recursos para o seu terreiro em Jaguarão, que realiza anualmente a Festa de São Jorge.

Em meio a catástrofe sanitária pela primeira vez a roda do Sistema Nacional de Cultura⁸ girava, os recursos “fundo a fundo” movimentavam-se e chegavam “nas pontas”, como orientado pelo artigo 216A da Constituição Federal, promulgado em 2012, quase uma década antes.

⁶ NASCIMENTO, Maria Beatriz. Orí. Documentário, Direção: Raquel Gerber, 1989. [\(1\) Vídeo | Facebook](#)

⁷ “Encorporado” era como se dizia para participar de um momento cívico de “terno” e ostentando o estandarte da sociedade.

⁸ O SNC é o “SUS da cultura”, com o objetivo de repassar dinheiro do Fundo Nacional de Cultura para as cidades que o aderirem, com a obrigatoriedade de terem um Conselho Municipal de Política Cultural, Plano Municipal de Cultura e Fundo Municipal de Cultura. Tais informações já são também um documento de um passado recente.

Se por um lado a pandemia de Covid-19 impactou os rumos da pesquisa, a “primeira onda” também viabilizou o documentário “Meu Chão” por meio da Lei Aldir Blanc. A “segunda onda” obrigou-nos a ajustar nossos métodos às redes, a outras formas de usar documentos e a eliminar as cenas que seriam captadas nos salões ativos dos clubes. Estas ondas trouxeram a rara oportunidade de observar as mudanças e transformações no momento exato em que elas aconteceram, como sugeria o antropólogo Claude Lévi-Strauss: “é mais fácil e ao mesmo tempo mais difícil estudar fatos que se desenrolam sob nossos olhos, tendo como palco nossa própria sociedade” (2008:14). Testemunhamos o assombro ao ver acionado pela primeira vez o Sistema Nacional de Cultura, como idealizado, mas num governo improvável, em meio a uma pandemia mundial.

Até 2021, em meio ao isolamento social e suspensão de atividades em espaços culturais, 100% dos estados e 75% dos municípios brasileiros tinham aderido ao SNC (Canclini, 2022:91). Ainda não sabemos o impacto das leis emergenciais para os clubes, das ondas da pandemia de Covid-19 e agora das enchentes que assolaram o Rio Grande do Sul em 2024⁹. Se depender da história pregressa haverá luta e transformações. Os clubes sobrevivem porque sabem reorganizar-se.

Arte contemporânea Políticas da memória

Os documentários etnográficos feitos “com quem” pesquisamos são uma poderosa ferramenta para criar mundos, mudar o imaginário sobre o passado e agir no sentido de configurar novos futuros, como já demonstrei anteriormente no artigo “Documentários de imaginação etnográfica e políticas da memória” (2022). O cinema entretecido à arte contemporânea apresenta-se como uma linguagem sugestiva para, por meio da fabulação, empreender “políticas da memória”.

Segundo Ingold (2022a), a busca pela representação fidedigna fez com que a ciência se alinhasse prontamente à fotografia, onde a interferência da imaginação do operador do “aparelho” parecia ser menor do que nas artes do traço, nas quais o toque pessoal do artista é sempre implícito.

⁹ Em 25 de maio de 2024 foi lançada uma campanha da associação dos clubes sociais negros do Rio Grande do Sul e da UniPamba para a identificação dos prejuízos.

A fotografia e o cinema foram considerados aparatos técnicos que aparentavam eliminar a mediação humana, sendo por isso tomados como representações diretas da natureza. Inicialmente, a capacidade de captar o real parecia ser uma qualidade inerente da fotografia para a antropologia. No entanto, essa visão se transformou em rejeição com os primeiros usos feitos pelos evolucionistas. Para Descola, o desuso da fotografia na antropologia antecipou em décadas, a crise da representação textual na antropologia (2023: 419-425).

Ao falar de uma ciência “em devir”, Tim Ingold (2022a) sugere que a antropologia precisa se juntar às artes contemporâneas para não só observar e descrever, mas produzir mudança social enquanto narra “com” os interlocutores. Ingold sugere uma antropologia “gráfica” (2015), “cimento” da arte e da ciência (2020), capaz de ultrapassar a representação e criar outras formas de existir.

Para Andreas Huyssen (2014) a noção de “políticas da memória” inspirada nas artes e na literatura, rejeita conceitos obsoletos (como “lugares de memória” ou “memória coletiva”) para tratar das “memórias difíceis” e “patrimônios contestados” (Arnd Schneider, 2023). As “memórias não-vividas” da escravidão no Brasil estão neste espectro (Braga, 2018).

As “políticas da memória” são ação em “fluxo constante no tempo” com potencial reparatório, que consideram mesmo o não registrado, o não narrado, o não fotografável e as informações que não cabem nas atas. Deste modo, Huyssen (2014) e Arnd Schneider (2023) veem as artes como os meios mais adequados para sensibilizar as dimensões do trauma, com crítica social de forma partilhada. Huyssen sugere que o cinema e a literatura agenciaram às mudanças de paradigmas sobre o Holocausto e as ditaduras na América Latina, produzindo consensos sobre os horrores cometidos: “Tais trabalhos evitam as hierarquias e os choques competitivos dos campos da memória. Preferem apresentar as lembranças traumáticas em sua textura de palimpsesto¹⁰ e em seus elos mutuamente constitutivos” (Huyssen, 2014:180).

Em “Meu Chão” imaginação etnográfica e “fabulação” são empregadas por combinação, arranjos e justaposição (de documentos, fotografias e memórias) para complementar hiatos não documentados no passado. Ou ainda impensados, pois a segregação racial era normalizada socialmente naqueles contextos e as discussões sobre

¹⁰ O palimpsesto é um pergaminho reutilizado com camadas sobrepostas, que não apagam as mais antigas.

racismo estrutural no Brasil ainda não circulavam formalmente. Ainda que se falasse nas crueldades da escravidão como algo extinto junto com a abolição.

A fabulação de um passado não registrado com os olhos conscientes e críticos do presente nos permite recontar a história, marcar a presença dadas pelas sedes, documentos e fotografias. E planejar um devir de inclusão, igualdade, justiça social e reparação histórica, neste sentido o presente está “encharcado de memórias conflitantes” atuando de formas simultâneas.

A arte contemporânea conquistou unanimidade entre teóricos contemporâneos - como Huyssen (2014), Foster (2021), Asmann (2011), Ingold (2018, 2022 a, 2022 b) Beiguelman (2019), Schneider (2023) e Rancière (2021 a 2021b) - como mediadora mais apta à crítica social por sua capacidade relacional de tratar a memória como dinâmica ativa, dispositivo feminino, uma máquina de imaginação conhecedora dos erros das paixões e grávida de outro mundo:

A partir dessa base (imagem como maneira de pensar a história das transformações do mundo comum, partilha do sensível), fui levado a um movimento duplo: um primeiro movimento que consiste, quando falo sobre imagens artísticas, em já não as definir como imitações da realidade, mas sim como resultados de operações. Isso também quer dizer já não as considerar unidades simples, mas relações. Já não as definir como semelhanças, mas relações (Jacques Rancière, 2021:45).

Rancière (2021b) considera que a capacidade de “dessemelhança” com o real torna as imagens contemporâneas “pensantes”, enquanto “emancipam o espectador” de uma leitura semiótica, como a barthesiana. Neste sentido, o espectador torna-se um agente ao ser a mudança que as imagens sugerem e não mais um decifrador de códigos. Nas páginas seguintes, demonstro como estas questões conceituais nortearam o documentário “Meu Chão”, com a pesquisa em arquivos, fotografias, fios e bordados: “O conhecimento e a política também são feitos assim, ao se passarem adiante os fios em torções e meadas que exigem paixão e ação, deter-se e mover-se, ancorar e dar partida” (Haraway, 2023:27). Ou seja, são relacionais.

Fabulações: do roteiro à montagem

Trazer outras narrativas e o olhar crítico atual para as fotografias do passado foi um desafio dado no “momento etnográfico¹¹” (Marlyn Strathern, 2021) da pesquisa, que

¹¹ A revisita aos dados do caderno de campo no momento da escrita.

no caso de documentários etnográficos seria o equivalente ao roteiro e a montagem do filme. Nas páginas seguintes demonstro como a “fabulação” (Donna Haraway, 2023; Walida Imarisha, 2021) e as “agulhas” da arte contemporânea alinham arquivos e fotografias para a produção de “políticas da memória”.

Em mostras de documentários costumam surgir questões sobre o que delimita o gênero etnográfico: a temática, a pesquisa associada a um grupo de pesquisa acadêmico de antropologia visual, a autoria de um antropólogo? Para mim, esta delimitação está relacionada intimamente à etnografia como especificidade que define a antropologia e a “atenção” do antropólogo educada pela teoria antropológica, como sugere Tim Ingold (2020). Bem como, a um fazer fílmico comprometido com os anseios das pessoas retratadas.

A grande diferença, desde os primórdios do cinema, entre documental e ficcional é o roteiro, estando o primeiro mais vulnerável à fluidez do campo, daquilo que se encontra pelo caminho. Nem todo documentarista está disposto a abandonar “a sua história” pelos achados do campo, antropólogas e antropólogos estão como princípio de sua formação. Com o arsenal da etnografia e da teoria antropológica, quando empunham uma câmera, deixamo-nos levar pelo olhar do outro, apesar do “problema” de pesquisa, teorias ou argumentos iniciais:

A verdadeira contribuição da antropologia não está em sua literatura, mas em sua capacidade de transformar vidas. É por isso que a ideia de “antropologia aplicada” tem tão pouca força na disciplina. Não é porque queiramos manter o nosso conhecimento para nós mesmos, puro e não corrompido pelo uso, mas porque não pode haver conhecimento que não cresça do nosso engajamento prático com outros. Pois o que impulsiona os antropólogos, em última instância, não é a demanda por conhecimento, mas uma ética do cuidado. Não nos importamos com os outros, tratando-os como objetos de investigação, atribuindo-lhes categorias e contextos, ou explicando-os. Nós nos importamos ao torná-los presentes, para que possam dialogar conosco e nós possamos aprender com eles. Essa é a maneira de construir um mundo onde haja lugar para todos. Nós podemos construí-lo juntos (Ingold, 2019:72).

Os documentários etnográficos tornam as pessoas presentes para públicos ampliados. A escaleta desenha-se na observação participante, o argumento constrói-se “com” os grupos pesquisados, em alusão tanto ao aprender “com” de Tim Ingold (2022b:18) quanto a *simpoiese* de Donna Haraway (2023:64), que também é um “fazer-com”, ambos em “devir”. O presente fílmico etnográfico está entrelaçado de passados e de apostas de outros futuros.

O roteiro final é feito no “momento etnográfico” (Marilyn Strathern, 2021), depois de muitas revisitas as imagens gravadas e aos documentos acessados. Os arranjos das sequências são feitos tendo vista a ordenar a “plurivocalidade” (Stephen Tyler, 2016) das vozes dos diálogos em campo, considerando que discursos podem de alguma forma produzir reparação, luta por direitos, igualdade e justiça social. A soma destas trocas de saberes, que podemos chamar de “partilhas do sensível” (Jacques Rancière, 2009), orientam roteiros dos filmes etnográficos:

Pelo termo de constituição estética deve-se entender aqui a partilha do sensível que dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: participação em conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição de quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto partilhado e a divisão de partes exclusivas (2009:7)

Com tais procedimentos, não cabe chamar as pessoas que participam de nossas pesquisas de “personagens” - como são chamadas comumente pelos diretores de documentários não-etnográficos. Tal estatuto é prerrogativa de toda a antropologia contemporânea. Nossos entrevistados são atores sociais, agentes da própria história e cientes dos discursos que querem produzir nos receptores. As ferramentas de antropólogas e antropólogos em campo não são simples métodos de pesquisa ou recursos analíticos, são outras lógicas de produção de documentários, que consideram o impacto social e cultural dos nossos filmes. Neste sentido, aqueles que são chamados de “personagens” são para nós nossos coautores e principais receptores, que podem fazer usos políticos de nossas pesquisas.

A regra de anotar tudo como no diário de campo, durante muito tempo ficou restrita pela limitação dos metros de película, hoje sem dúvidas ficou mais fácil “anotar” tudo com os arquivos digitais. No entanto, o acúmulo de horas de entrevista pode gerar frustração nos entrevistados por terem suas falas retalhadas. Do mesmo modo, o trabalho na *time line* torna-se mais complexo na ordenação de narrativas plurivocais.

Todo e qualquer documentário se inicia por uma pesquisa. A pesquisa para o “Meu Chão” começou há mais de 10 anos com o documentário “Sob a Estrela de Salomão: a 13 de Maio como lugar de construção de memórias e identidades negras em Curitiba¹²” (2012), ocasião em que foram realizados os primeiros contatos com Giane Vargas. Em 2014, realizei o mapeamento dos Clubes Sociais Negros do Paraná, que se

¹² Disponível em: [Sob a Estrela de Salomão \(sobaestreladesalomao.blogspot.com\)](http://sobaestreladesalomao.blogspot.com)

desdobrou em artigos, livro e exposições. No Iphan-PR também conheci a equipe da Transe Filmes, da cidade de Caxias do Sul e desde então fomos alimentando o projeto de realizar este documentário, apresentado em outros editais, porém nunca viabilizado antes.

Diante destes arquivos tínhamos um imenso material impresso (fotografias e recortes de jornais) que dialogavam com as memórias dos antigos sócios e também com as atuais atividades dos clubes. A materialidade destes arquivos mostra rainhas, poetas elegantes, debutantes, baterias, cordões de carnaval, fantasias garbosas, bailes com trajes de gala e momentos cívicos seriam parte do filme. Revelam-se os contornos destes clubes como o *“lugar que me ensinou a ser gente”*, como disse o ex-presidente do “24”, Sr. Nagib. Fotografias e textos de jornais revelam que o cotidiano dos clubes ofereceu dignidade e cidadania à trabalhadores, que tinham suas sociabilidades e formações forjadas nos salões dos clubes.

Marlete Barbosa, a rainha de 1977 do “24”, afirmou sobre o clube: *“É Meu Chão”! com tanta veemência* que a expressão deu nome ao filme. Admitir que o espaço recluso dos salões do clube foram o “chão” pode ter muitos significados, inclusive com o sentido de se sentir desterritorializado fora do clube. Marlete relata que quando foi como rainha convidada ao baile de carnaval do Caxeiral (clube branco dos caixeiros viajantes), quando entrou a banda começou a *“cantar nega do cabelo duro”*, mas ela estava com *“a sua corte enorme”* e isso a fez superar a hostilidade.

Como trazer estas imagens estáticas para o filme, de forma que elas falassem para além das representações, era uma proposta a qual não sabíamos bem como estruturar inicialmente. As fotografias não mostram como se desenhava o racismo e a segregação. E, sim, como homens e mulheres negras criaram suas estratégias de resistir e sobreviver, com festa e alegria, apesar da dor e dos traumas pós-abolição.

As pesquisas anteriores foram nossa forma de delimitar o roteiro, com a impossibilidade de visitar todos os 57 clubes, estavam previstas incursões ao Jaguarão, Pelotas, Uruguaiana, Santa Maria, Bagé, Porto Alegre e Caxias do Sul, estivemos apenas em Jaguarão e em Pelotas. Revendo o filme, os registros que fizemos são documentos da própria pandemia de Covid-19, mostram indumentárias e distâncias utilizadas no período, conforme previam as recomendações sanitárias.

Quando chegamos com muitas expectativas a cidade de Pelotas, na região da Lagoa dos Patos, onde existiram três clubes negros, nos deparamos com os anúncios de “bandeira preta”, que obrigava os estabelecimentos comerciais a entrar novamente em *lock down*, em 27 de fevereiro de 2021. Ainda realizamos seis entrevistas presencialmente, com o consentimento dos entrevistados, distanciamento e máscaras de proteção. Tivemos dificuldades para conseguir nos alimentar na cidade, pois todos os estabelecimentos estavam fechados. Com isso, suspendemos as gravações e precisamos realizar todas as entrevistas via *zoom*¹³, considerando principalmente que nossos entrevistados eram idosos, tinham comorbidades ou, com razão, se sentiam inseguros de receber uma equipe de filmagens em suas casas.



Alceu Silva (diretor de fotografia) e Jorge “Mono” de Jesus (diretor) em filmagem em Pelotas

A noção de “fabulação visionária” (Walida Imarisha, 2021) nos serve para idealizar possíveis caminhos para o roteiro. Imaginar realidades impossíveis no agora são a estrutura para a realização no futuro para Imarisha, uma militante antiprisional, que faz fábulas de um mundo sem cadeias.

Costumo encontrar a fábula para o roteiro na convergência ou na repetição das falas, quando dois ou mais entrevistados distintos têm uma mesma estrutura narrativa construída para a temática. Compreendendo a noção de fabulação, num aspecto prático, como um experimento imaginativo de ficcionalização - metafórico, que também pode ser metonímico, portanto, é simbólico e indicial ao mesmo tempo - que nos permite

¹³ Aplicativo de reuniões on-line popularizado durante o período da pandemia de Covid-19.

pensar por analogia ou contiguidade, preenchido, no caso, pelo arcabouço de uma imaginação etnográfica embebida de teoria antropológica e de anseios de nossos interlocutores. A fabulação não é descomprometida com a verdade ou com passado, no presente distópico se alia com o futuro da justiça social (Walida Imarisha, 2021).

No caso do filme “Sob a Estrela de Salomão”, realizado 10 anos antes de “Meu Chão”, a ideia que conduziu a estrutura fabulativa do filme foi o fato de que todos os entrevistados saiam de lugares sociais distintos para se encontrar na “13 de Maio”, então o caminho até a sociedade foi o lugar escolhido para as narrativas serem contadas (a pé, de carro, de bike ou de moto) todos os entrevistados ao final chegavam à “13”.

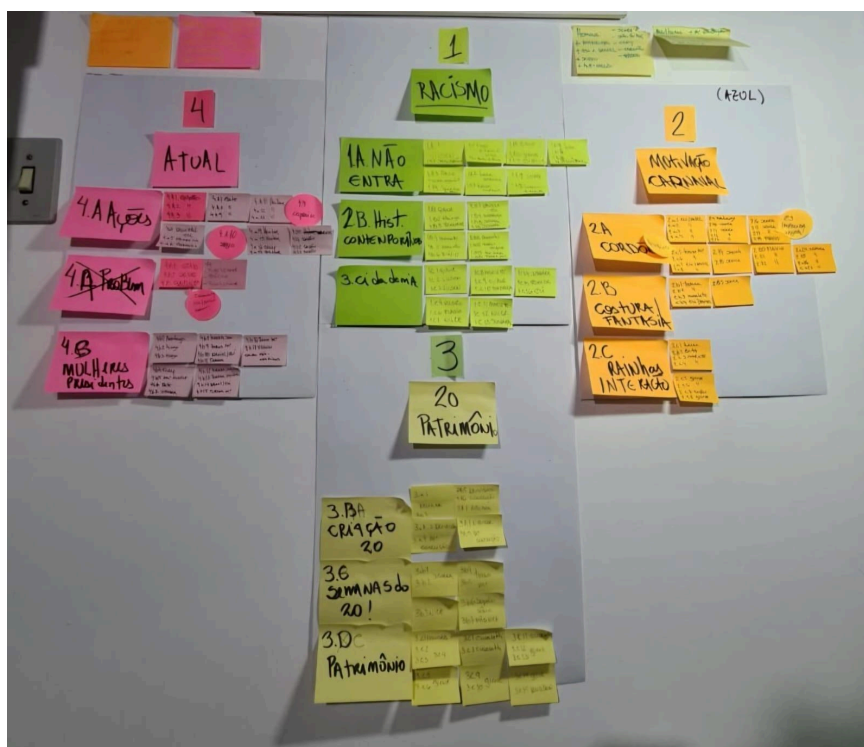
Em “Meu Chão”, as falas do DJ Lamarão e o antropólogo Eligolande Furtado no prólogo do filme orientam a construção do roteiro de “Meu Chão” e são uma chave para o entendimento da narrativa fílmica.

Disse o DJ: *“Eu começo a falar do Chove, aí já falo da discoteca, uma coisa é uma coisa, na minha vida tudo é junto, nada é separado”*.

Disse o antropólogo: *“As camadas que se têm históricas, ou camadas culturais, ou camadas de informação. E o Bruno Latour não trabalha dessa forma porque para ele não existem camadas, com uma cebola com várias cascas: está tudo junto”*.

Tudo junto: a história de exclusão dos negros no Rio Grande do Sul, o carnaval, o futebol, as religiões afro-brasileiras. Nada é separado e a segregação racial perpassa, borda, estas histórias. Ou seja, juntos são um chão.

Com isto, estruturamos o roteiro em 4 arcos (1. atual, 2. racismo 3.patrimônio e 4.motivação para o carnaval) com as temáticas entretecidas umas às outras. E ainda incluímos o “20 de novembro”, porque o poeta Oliveira Silveira idealizador da data, também foi frequentador de clubes e um ativista do registro dos clubes sociais negros como patrimônio cultural brasileiro. *“O 20 de novembro é Gaúcho”*, afirmou a filha do poeta, Nara Silveira, em 2022 a instituição da data fez 50 anos.



Estrutura do roteiro.

Arquivos, fotografias e linha: bordando reparações.

Os Clubes Sociais Negros como organização associativa têm como principais documentações as atas de fundação - com registro de reuniões, nome de sócios e decisões orçamentarias e de atividades - tais registros e a forma como são narrados não oferecem o tempero ideal para o entendimento das dinâmicas do tecido social que desfilava nos salões e nas salas de reuniões. Destituições, expulsões, convites e encaminhamentos são desprovidos dos sabores da oralidade. Muitas vezes só conhecemos o nome do sócio, suas funções no clube, sem mais saber sobre sua vida ou possíveis articulações em outras esferas¹⁴.

Para Jacques Rancière o real para ser compreendido precisa ser ficcionalizado: “a imagem não é simplesmente uma realidade visível” (2021:44), para ele não há mais a imagem em si e, sim, há a circulação das imagens. E este é o “trabalho das imagens”.

¹⁴ Ver [Dos Traços aos Trajetos – A Curitiba Negra entre os séculos XIX e XX](https://www.wordpress.com) (wordpress.com), acesso em 27 de maio.



Os documentos são lacunares no sentido de restringirem-se a informações objetivas, fontes primárias para pesquisas mais aprofundadas. Os documentos podem ser tomados como índices para fabulações, devido a impossibilidade de encontrarmos outros rastros em arquivos do passado.

Por exemplo, as fichas de filiação da sociedade “13 de Maio”, de Curitiba, fundada em 1888, estão expostas numa instalação na exposição “Ante Ecos e Ocos¹⁵”, no Museu Paranaense. Arranjadas lado a lado, por sua quantidade, as fichas oferecem a percepção da presença negra invisibilizada em Curitiba. O acumulado de fichas de filiação deixa de ser fonte primária e torna-se índice de presença confirmada por sua quantidade, sem a necessidade dos textos, rompendo com uma narrativa de apagamento.

Esta disposição “acumulativa” de imagens para produzir sentidos é explorada desde Aby Warburg, em seu Atlas Mnemosyne: “Uma mesma imagem pode deslocar-se no fracionamento repetido de seus próprios detalhes” (Didi-Huberman, 2013:385). No caso destes arquivos lacunares, a repetição de uma mesma informação imagética, usando o dispositivo da instalação das artes, produz narrativas pelo acúmulo. Em se tratando dos três estados do sul, os significados estão no próprio acúmulo que contraria o senso comum que “sonega” presenças negras (Assumpção, 1998).

Se por um lado, os documentos não ultrapassam informações objetivas e primárias, as fotografias abrigadas nos clubes muitas vezes estão acompanhadas de poucas informações, sobre quem são as pessoas nas fotos, qual era a ocasião ou em quem ano aconteceram. São também lacunares. Os acervos de fotografia não são volumosos se pensarmos na antiguidade dos arquivos, isso porquê as câmeras

¹⁵ Ver [Exposição Ante ecos e ocos | Jornal by museuparanaense - Issuu](#), acesso em 24 de maio de 2024.

fotográficas eram raras entre as camadas populares até fins dos anos 1990 e os serviços dos fotógrafos eram caros. Então, em geral as sociedades têm fotos pontuais, dos momentos mais expressivos, como os bailes de aniversário do clube, carnavais e eleições de rainhas e princesas. Parte do acervo fotográfico também está nas mãos dos frequentadores, estes sim dispõem de informações mais completas sobre as imagens, que são guardadas como pequenos tesouros de vidas animadas pelos salões dos clubes:

En contextos de investigación, las imágenes pueden inspirar conversaciones, la conversación puede invocar imágenes; la conversación y las actuaciones visualizan y dibujan imágenes impresas o digitales ausentes en sus narrativas a través de descripciones verbales y referencias a ellas. (Sarah Pink, 2021, posição 293).

Ainda que Walter Benjamin (1935, 2012) tenha apregoado sobre a ausência de aura das imagens técnicas, sendo a fotografia seu principal alvo. O papel fotográfico sempre deteve um resquício de aura que controlava as intervenções nas fotografias, limitando rasgos, riscos e dobras nas imagens que pudessem a dessacralizar. As molduras protegem enquanto potencializam tal aura. As gavetas e caixas de sapato são receptáculos para o acúmulo dos tesouros impressos em papel. A fotografia não apagou da representação mimética o seu caráter aurático, porque não destituiu a imagem da memória e do elo com o referente:

“Entende-se por aura de um objeto oferecido à intuição o conjunto das imagens que, surgidas *memoire involontaire*, tendem a se agrupar em torno dele”. Aurático, em consequência, seria o objeto cuja aparição desdobra, para além da sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas *images*, suas imagens em constelação ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e afastam para poetizar, trabalhar, *abrir* tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente. E essa memória, é claro, está para o tempo linear assim como a visualidade aurática para visibilidade “objetiva”: ou seja, todos os tempos nela serão trançados, feitos e desfeitos, contraditos e superdimensionados. (Didi-Huberman, 2010:149)

Quando artistas contemporâneos fazem interferências com fios em fotografias, principalmente aquelas que trabalham com as imagens do período da escravidão – como as artistas negras Rosana Paulino¹⁶, Miriane Figueira¹⁷, Janaína Barros¹⁸ – as mãos e as agulhas buscam traçar memórias das quais as imagens foram espoliadas, incluindo camadas da consciência do tempo presente com uma poética crítica, que enlaça no ponto o “isto foi” que a imagem não teve - por sua incompletude de memórias

¹⁶ [Sobre | Rosana Paulino](#)

¹⁷ [Miriane Figueira | Fotografia - Miriane Figueira](#)

¹⁸ [Janaina Barros | Enciclopédia Itaú Cultural \(itaucultural.org.br\)](#)

diretamente associadas a retratos anônimos - com o presente e com um futuro, que emergencialmente precisa se imaginar diferente. As linhas fabulam as memórias registradas no corpo e desenhavam anseios no mesmo tempo. Por isso, Rancière (2012) declara o “isto foi” de Roland Barthes uma categoria vencida, hoje as imagens são “pensantes” e os receptores são “emancipados” de uma mesma interpretação dos conteúdos, ou mesmo da dicotomia forma e conteúdo, a arbitrariedade que outrora determinava o símbolo é hoje entendida como “motivação” no caso das imagens (Descola, 2023:534).

Em “Meu Chão” não usamos fotografias originais dos clubes ou de associados, não são fotografias anônimas e suas memórias estão já costuradas aos clubes. Usamos reproduções impressas em papel, para as intervenções da ilustradora, Mitti Mendonça¹⁹, artista negra, neta de bordadeira, que trouxe os pontos da avó para arte contemporânea. Deste modo, junto com a artista consideramos que o ato de rasgar fotografias poderia indicar a segregação racial presente nos discursos e não nos retratos. Enquanto os primeiros entrevistados narram situação de segregação, Mitti com sua “mão negra” (nome que a artista adota no Instagram), rasga fotografias ou as corta com um estilete.

Estas imagens pouco a pouco vão se juntando como moldura no entorno dos entrevistados, que fizeram seus depoimentos on-line. O corte em fotografias representa apartar, enquanto a sobreposição é a unificação dos discursos no presente. Uma “quase-colagem²⁰” feita na ilha de edição. O rasgo que carrega o símbolo do cindir também sugere a profanação da imagem e do arquivo.

A moldura que se forma é chamada de máscara na ilha de edição. O rasgo tira do prumo a moldura fotográfica e cria outra desalinhada para os entrevistados. Ingold (2018, 2022b), mais de uma vez, já nos lembrou ser a linha reta uma imposição da modernidade. Imagens emolduradas são sempre as mais nobres e protegidas, como se o duplo enquadramento pela linha reta do retângulo áureo tivesse de fato algum poder enobecedor e protetor. E as motivações iniciais de formação dos clubes são a desproteção do estado, No Clube Gaúcho a escola de samba se chamava “Protegidos da Princesa Isabel”, que depois das revisões do movimento negro virou só “Protegidos da Princesa”: *“porque aí poderia ser protegido de qualquer princesa, de Dandara, das*

¹⁹ [Mão Negra - Feito à mão pela artista Mitti Mendonça \(maonegra.com.br\)](http://maonegra.com.br)

²⁰ Imagens sobrepostas sem cola, coladas pelo ato fotográfico. Como uma performance depois de “tirada” a fotografia as imagens se separam (Braga:2019).

princesas africanas que são várias”, conta Juçara Quadros. Mudam-se os enquadramentos, molduras e princesas para produzir outros sentidos.

Quando as imagens reaparecem reagrupadas com evidentes rasgos elas sujam a imperfeição da imagem técnica dos aplicativos de reunião on-line, como se a intervenção à mão destoasse ainda mais das imagens precárias das câmeras dos computadores, numa época em que a vida estava precarizada na reclusão de uma pandemia mundial.



Cromaqui utilizado como moldura dos entrevistados.

No último capítulo do livro “Diante da Imagem”, a “A imagem como rasgadura e a morte do deus encarnado”, Didi-Huberman sugere, a partir da dimensão do limite especular kantiano, as dimensões da história da arte de Panofski e do sonho em Freud, que toda imagem pode ser tomada como caixa, representação e limite retilíneo. Deste modo a rasgadura seria tomar a imagem pelo “seu negativo”, uma ruptura com a “caixa da representação”: “*Rasgadura* seria então a primeira palavra, a primeira aproximação para quem renuncia a palavras mágicas da história da arte” (2013:186). E as palavras mágicas seriam representação icônica, função simbólica, a figuração, os equívocos da estética e da interpretação única. Para Didi-Huberman ao contrário as imagens são fluxo infinito de lacunas, perguntas e interpretações, “primeiro” diante da simples contemplação em “segundo” diante da imagem ela nos pede para ver “atrás da imagem”:

Diante da segunda o chão desaba. Porque existe um lugar, num ritmo da imagem no qual a própria imagem busca algo como seu desabamento. Então estamos diante da imagem como diante de um limite escancarado, um lugar que se desconjunta. O fascínio aí se exaspera, se inverte. É como um movimento sem fim, alternadamente virtual e atual, poderoso em ambos os casos. A frontalidade na qual a imagem nos coloca se rasga de repente, mas a rasgadura se torna por sua vez, frontalidade; frontalidade que nos mantém em suspenso,

imóveis, a nós que, por um instante, não sabemos mais o que ver sob o olhar dessa imagem. Então estamos diante da imagem como diante da exuberância ininteligível de um acontecimento visual. Estamos diante da imagem como diante do obstáculo da sua escavação sem fim. Estamos diante da imagem como tesouro de simplicidade, uma cor, por exemplo, e estamos aí – segundo a bela fórmula de Henri Michaux – como a face ao que se furta. Toda a dificuldade consistindo em não ter medo nem de saber, nem de não saber (Didi-Huberman, 2013:294 e 295).

Intervir na imagem é complexificá-la. Ficcionalizá-la de modo a não termos dúvidas se precisamos ou não as escavar, ao invés de as tomarmos como simples representações. Toda forma de intervenção artística em cima de fotografias sugere uma prática ritual, na qual se pretende atuar sob o próprio referente. O que aproxima tal ato da magia e da performance.

A costura é usada por muitos artistas de forma estética ou ritualística para demarcar, unir ou serzir mundos cindidos. Numa atualidade onde tudo se rompe, crenças, costumes e barragens e ao mesmo tempo se conecta em redes sociais virtuais. O esforço em cozer fotografias é um ato agonístico em conectar o que está ilhado e parece que sempre estará. Mitti nem sempre coze, às vezes, só tece linhas que rompem com a estaticidade do tempo fotográfico. Estas fotografias acionam o movimento de sempre poder perceber com outro olhar, embargado de memórias conflitantes, que emergem para dar voz a retratos calados. As memórias não registradas se se convertem em bordaduras, não são sinais ou códigos a serem decifrados, são índices da ausência de voz nunca registrada. O fazer de Mitti não deixa de ser um brincar com “figuras de barbante” (Haraway, 2023), fabular movimento.

Tim Ingold (2022b) sugere a malha como figura mais ideal para pensar o contemporâneo, no qual sabemos há mais sobreposições (malhas) do que colagens (redes). Um parlamento de fios que corre pelas meadas, de um ponto ao outro sem fim. Linhas que se tocam sem enredar. Neste sentido, a linha formada pelo atravessar da agulha na fotografia é tão relevante quanto o ponto que conecta. Kandinski ensinou Ingold que tão importante quanto o peixe é o movimento da linha que segura o anzol em direção ao peixe. Por sua vez Ingold (2018) nos orientou a não ignorar o vento ao contemplar pipas no céu. Assim devemos tomar as imagens pelos movimentos que suscitam, que no caso os bordados tentam direcionar. Transformo a pergunta de Ingold em afirmação: “As imagens não representam coisas e sim podem nos ajudar a encontrá-las(...), são nós, uma matriz de trilhas a serem seguidas por olhos atentos” (2018:285).



Mitti usa técnicas de bordados em fotografias, traçando linhas, criando texturas e padrões em imagens antigas. Como se sua mão de alguma forma pudesse causar interferências no futuro chamando atenção para o passado representado. A linha rizomática escapa dos limites da fotografia.



Na “quase-colagem” sobre o “20 de novembro” Mitti usa a linha vermelha para conectar fotografias e recortes de jornais. A mesma linha que conecta é a que destaca os termos “homenagem” e “importâncias”. Tudo vaza o retângulo filmico, o rasgo, o texto e a “quase-colagem”.

Intervir manualmente com fio e linha é admitir o espectro lacunar da fotografia, a aproximação com as artes amplia as potencialidades dos arquivos e das imagens na lida com os “patrimônios contestados” e “memórias conflitantes”. De acordo com Scheneider em “Traces” (2023) e Huyssen (2014) são as artes que darão conta deste trabalho difícil com as memórias e farão a desforra para a produção de reparações históricas, que sejam também ação e não só reconhecimento simbólico.

Considerações finais

A fotografia e o arquivo sempre serão lacunares, ou impregnados com “obturador do imperialismo”, segundo Azulay (2024). A crença na fotografia e nos arquivos como documentos da história nos condicionou à conceitos de memórias

saborosos, de fácil encaixe, que nos impedem de pensar os conflitos, os traumas, os patrimônios difíceis e as memórias não registradas. O palimpsesto da memória não está só na mente, está em camadas que nunca se cobrem totalmente e sobrevivem nos corpos.

Do mesmo modo, documentários se consolidaram como uma organização dos registros do passado de “personagens”, cujo comprometimento era com o “isto foi” e não com a reparação ou a restituição, mesmo que fosse com a restituição da voz e do olhar.

Neste sentido, as “políticas da memória” elegem a “arte contemporânea” e a “literatura” como seu meio, elas que trabalham com a “fábula”, com “arquissemelhança”, com a “ficcionalização do real” para a “partilha do sensível”, para que a memória possa também desenhar e seja capaz de imaginar outras formas de vida.

A antropologia e documentário etnográfico como “cimento” (Tim Ingold, 2020) entre a arte e a ciência, precisam definir que tipo de rejunte querem ser, aquele que embora quase invisível é central no engenho de um novo projeto ou aquele que se torna evidente por ser vacilante para sustentar o inimaginado e o subnarrado. No sentido de projetarmos uma antropologia que se desprende de suas próprias carcaças e caminha junto com aqueles com quem sempre pesquisou, em direção a transformar um mundo social em emergência. E necessariamente esta opção passa por fazer das ferramentas da arte as mesmas da antropologia e do filme etnográfico. Mais de uma vez, Donna Haraway (2023) enuncia que aprendeu com Marilyn Strathern que agora “importa quais ideias usamos para pensar outras ideias (com)”:

Importam quais matérias usamos para pensar outras matérias; importam as histórias que contamos para contar outras histórias. Importa quais nós amarram nós, quais pensamentos pensam pensamentos, quais descrições descreve descrições, quais laços enlaçam laços. Importa quais estórias produzem mundos, quais mundos produzem estórias (Haraway, 2023:29).

Referências

ASSMANN, Aleida. Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2011.

ASSUMPCÃO, Euzébio (org.). Nós, os afro-gaúchos. 2 ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1998. [BC/UFRGS].

AZOULAY, Ariella Aisha. História Potencial. São Paulo: UBU, 2024.

BEIGUELMAN, Giselle. Memórias da amnésia: políticas do esquecimento. São Paulo: Edições Sesc, 2019.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas de Walter Benjamin. São Paulo: Braziliense, 2012.

BRAGA, Gesline Giovana. Memórias não-vividas: o título de patrimônio cultural no jogo por direitos e na luta por reconhecimento. Capoeira - revista de humanidades e letras, v. v. 4, p. 106-121, 2018.

_____. Roda/camada/oitava: o antropólogo como feitor de imagens. Tessituras: Revista de Antropologia e Arqueologia, v. 7, p. 294-312, 2019.

_____. Documentários de imaginação etnográfica e políticas da memória. Arquivo em Cartaz, v. 1/2022, p. 151-160, 2022. CANCLINI, Néstor Garcia (org.) Emergências culturais: instituições, criadores e comunidades no Brasil e no México. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados: Editora Universidade de São Paulo, 2022. – (Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência; 5)

DESCOLA, Philippe. As formas do visível: uma antropologia da figuração. São Paulo: Editora 34, 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. Diante da Imagem. São Paulo: Editora 34, 2013A.

_____. A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2013B.

DOMINGUES, P. (2009). Fios de Ariadne: o protagonismo negro no pós-abolição. *Anos 90*, 16(30), 215–250. <https://doi.org/10.22456/1983-201X.18932>

ESCOBAR, Giane Vargas. Clubes Sociais Negros: lugares de memória, resistência negra e patrimônios potencial. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Patrimônios Cultural da Universidade Federal de Santa Maria, 2010. Disponível: ([Microsoft Word - DISSERTA\307\303O GIANE 13052010.doc](#)) (ufsm.br), acesso em 13 de outubro de 2024.

_____. “Para encher os olhos”: identidades e representações culturais das rainhas e princesas do clube Treze de Maio de Santa Maria no jornal A Razão (1960-1980). Tese de doutorado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria, 2016. Disponível em: [“Para encher os olhos”: identidades e representações culturais das rainhas e princesas do clube Treze de Maio de Santa Maria no jornal A Razão \(1960-1980\) | Manancial - Repositório Digital da UFSM](#), acesso em 18 de outubro de 2024.

FOSTER, Hal. O que vem depois da farsa?. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

HARAWAY, Donna. Ficar com o problema: como fazer parentes no Chthuluceno. São Paulo: n-1, 2023.

HUYSEN, Andreas. Culturas do passado-presente: modernismo, artes visuais e políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

KANDINSKI, Wassily. Ponto e linha sobre plano. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LAVIE, Smadar, NARAYAN, Kirin, ROSALDO, Renato. Creativity-Antropology. London: Cornell University Press, 1993.

LÉVI-STRAUSS, Claude. O suplicio do papai-noel. São Paulo: Cosac&Naify, 2014.

IMARISCHA, Walidah. Reescrevendo o futuro: usando a ficção científica para rever justiça. Fundação Bienal, 32º Bienal de São Paulo, 2021. Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/walidah_imarisha_reescrevendo_o_fut, acesso em 04 de setembro de 2023.

INGOLD, Tim. Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

_____. Antropologia e-como educação. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020.

_____. Fazer: antropologia, arqueologia, arte e arquitetura. Petrópolis, RJ: Vozes, 2022A.

_____. Linhas: uma breve história. Petrópolis, RJ: Vozes, 2022B.

PINK, Sarah. Etnografia visual. Madrid: Ediciones Morata S.L., 2021.

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

_____. O espectador emancipado. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. O trabalho das imagens: conversações com Andrea Soto Calderón. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2021A.

_____. As margens da ficção. São Paulo: Editora 34, 2021B.

SCHENEIDER, Arnd. Alternative Art and Anthropology. London: Routledge, 2018.

_____. Art, Anthropology and Contested Heritage: Ethnographies of TRACES. London: Bloomsbury Academic, 2023.

TYLER, Sthephen. A etnografia pós-moderna: do documento do oculto ao documento ao oculto. In: A escrita da cultura: poética e política da etnografia, CLIFFORD, George e MARCUS, George (orgs.). Rio de Janeiro: EdUERJ; Papéis Selvagens Edições, 2006.

STRATHERN, Marilyn. O efeito etnográfico. São Paulo: Cosac e Naify, 2014.

O autorretrato como sobrevivência

The self-portrait as survival

Eduardo Ferreira Veras

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, RS, Brasil.

eduardo.veras@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8454-1589>

Recebido em: 30 de junho de 2024

Aceito em: 30 de julho de 2024

Resumo

O presente artigo analisa dois trabalhos do artista visual brasileiro Tiago Fazito (Belo Horizonte, 1977): a série de desenhos *Travail* e o vídeo *In the Cage*, concebidos entre 2014 e 2017. Ambos aludem ao período em que o jovem, em busca de sustento, exerceu tarefas burocráticas em um escritório de Paris, na França. São dois tipos diferentes de autorretrato que comentam a repetição e o cansaço inerentes às funções exercidas. A partir de formulações sobre *anacronismo histórico* e *sobrevivência das imagens* que Georges Didi-Huberman encontra no legado intelectual de Aby Warburg, o texto investiga os modos de funcionamento desses autorretratos, imaginando que, embora representem um indivíduo em particular, logram retratar incômodos e desejos de múltiplos integrantes da classe trabalhadora. No percurso, abordam-se temas como a criação artística enquanto refúgio emocional, a evocação pela arte dos aparatos de controle característicos das sociedades contemporâneas e, ainda, a ressignificação, por meio da montagem, de arquivos tidos como mortos.

Palavras-chave: Autorretrato. Tiago Fazito. Jornada de trabalho. Arquivo. Montagem.

Abstract

This article analyzes two works made by the Brazilian visual artist Tiago Fazito (Belo Horizonte, 1977): the series of drawings *Travail* and the video *In the Cage*, conceived between 2014 and 2017. Both allude to the period when the young man, in search of a livelihood, performed bureaucratic tasks in an office in Paris, France. They are two different types of self-portraits that comment on the repetition and fatigue inherent to the functions performed. Based on the formulations about *historical anachronism* and the *survival of images* that Georges Didi-Huberman finds in the intellectual legacy of Aby Warburg, the text investigates the modes of operation of these self-portraits, imagining that, although they represent a particular individual, they manage to portray the discomforts and desires of many members of the working class. Along the way, are addressed themes such as artistic creation as an emotional refuge, as well as the evocation through art of the apparatuses of control characteristic of contemporary societies and the resignification, through montage, of archives considered dead.

Keywords: Self-portrait. Tiago Fazito. Working day. Archive. Montage.

Introdução

Há inúmeros motivos para que um artista se dedique ao retrato de si mesmo. O mais comezinho talvez seja este: basta um espelho. O autor passa a contar com alguém sempre disponível, que nunca se queixará de permanecer tanto tempo na mesma pose e que tampouco vai lhe demandar cachê. Desde que o pintor flamengo Jan van Eyck supostamente se fez modelo para o óleo *O homem do turbante vermelho* (1433), os autorretratos não cessam de aparecer na história da arte: de Dürer a Van Gogh, de Madame Lebrun a Frida Kahlo, de Roman Opalka a Cindy Sherman, de Aleta Valente a Ventura Profana. Lucas Samaras, grego naturalizado estadunidense, que devotou especial interesse tanto às autopolaroides quanto às autoentrevistas, chegou a referir-se a esse tipo de poética como “uma forma de liberar a culpa”, “uma forma de descobrir o que deixou de ser secreto” ou, ainda, “uma forma de entrar na consciência dos outros” (Stiles; Selz, 1996: 49, tradução de Sonia Laboriau). Por óbvio, toda autorrepresentação compreende o desejo de conhecer-se a si mesmo. No mínimo, denota uma concessão à vaidade: “Eu me vejo”. Quem sabe, ao exibicionismo: “Me olhem!”.

Em artigo recente, sobre um autorretrato de Heitor dos Prazeres (1898 – 1966), Renata Bittencourt identifica ainda outra força nesse gênero de imagem. Em um texto que é ele próprio um exercício autobiográfico, no qual a historiadora da arte rememora sua ascendência negra e chega a fantasiar a possibilidade de um encontro entre seu avô e o pintor carioca, ela argumenta que Heitor sintetiza, na figuração de si mesmo, uma ampla possibilidade de identificação: “uma rede de intercâmbio e solidariedade” (Bittencourt, 2022: 19). O perfil de um só homem – queixo apoiado na mão, barba e cabelos grisalhos, camisa branca elegantemente abotoada até a gola, cachimbo na boca e boina vermelha – afirma, para além dele próprio, todo um notável contingente populacional: a Pequena África no Centro do Rio de Janeiro (**fig. 1**). Pondera a autora:

O autorretrato de Heitor talvez seja um testemunho de um homem que vislumbrou uma multiplicidade de identidades em si, o que não é dizer pouco se consideramos que ele viveu em uma sociedade que tendia, e ainda tende, a ver o negro de modo estereotipado, redutor e desumanizado. O artista parece ter percebido que era, ele próprio, um ponto de convergência de valores diversos, e provocou sua sobreposição utilizando seu semblante (Bittencourt, 2022: 19).

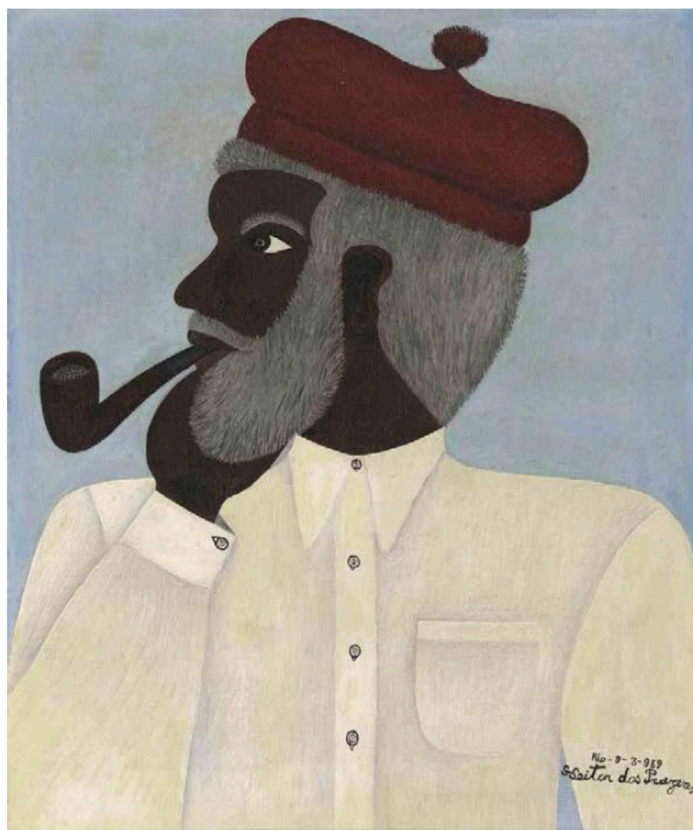


Fig. 1
HEITOR DOS PRAZERES (1898 – 1966)
O artista, 1959
Óleo sobre tela, 45,5 x 38,6 cm
Acervo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo

Meu interesse pelos autorretratos do artista brasileiro Tiago Fazito (Belo Horizonte, 1977) encerra algo dessa natureza. Naquilo que se costuma perceber como o mais singular e o mais íntimo, o retrato de si, suponho que se possa vislumbrar algo comum a muitos integrantes da *classe trabalhadora*. São duas obras realizadas entre 2014 e 2017: uma extensa sequência de desenhos e um vídeo de pouco mais de 30 minutos.¹ Ambas fazem alusão a uma situação bem específica: o enfrentamento individual do cotidiano em um serviço burocrático, ao mesmo tempo maçante e massacrante. Ocorre que o incômodo de Fazito e seus modos de resistência – também eles muito pessoais – bem podem evocar o exaspero diário de uma infinidade de pessoas em contexto de labor

¹ Tiago Fazito Pereira da Silva é formado em Pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Vive e trabalha desde 2007 em Paris, França. A série de desenhos *Travail* e o vídeo *In the Cage (Le peintre de la vie contemporaine)*, focos principais deste artigo, foram exibidos publicamente uma única vez, em novembro de 2018, na exposição coletiva *Brésil : trois points*, ao lado de trabalhos de Bruno Zorzal e Elaine Arruda, na Galerie Bateau-Lavoir, em Montmartre, Paris. O vídeo completo e uma seleção de 63 desenhos (do total de 605) estão disponíveis em <https://tiagofazito.com/>

urbano. Com sorte, equivalem, como pretendia Samaras, a “uma forma de entrar na consciência dos outros” (Stiles; Selz, 1996: 49).

No presente artigo, pretendo examinar esses dois trabalhos – os desenhos que compõem a série *Travail* e o vídeo intitulado *In the Cage (Le peintre de la vie contemporaine)* – a partir de uma linha crítico-historiográfica pautada por associações e analogias. Planejo não apenas comparar um e outro, mas aproximá-los de objetos artísticos concebidos em outros contextos históricos e sociais, em outras temporalidades e geografias. A referência maior é o pensamento de Aby Warburg (1866 – 1929) e, em especial, a interpretação que Georges Didi-Huberman faz dele. Em sua formulação sobre a *fecundidade do anacronismo histórico*, o autor francês propõe laços entre a arte de Agora e a de Outrora, em busca de continuidades e rupturas, antecipações e atualizações, apagamentos e ressurgimentos.² O movimento, segundo ele, projeta as imagens em “relações dilacerantes” (Didi-Huberman, 2013a: 19).

Nas notas do intelectual alemão, o autor contemporâneo encontra um dos conceitos que darão corpo a sua tese: *Nachleben*. Traduzido por vezes como “pós-vida” ou “supervivência”, o termo volta como *survivance*, “sobrevivência”. Passa a designar, na visão de Didi-Huberman, “[...] essa capacidade que as formas têm de nunca morrer totalmente e de ressurgir lá, quando menos se espera” (2002: 20). A contrapelo dos tempos diacrônicos e lineares, o pesquisador é convocado a trajetos indefinidos e transitórios, à procura de semelhanças aparentemente deslocadas. Em exemplos que se tornaram emblemáticos, Warburg reconhece, no luto de Maria Madalena, fundida em bronze à época do Renascimento, o estertor gozoso da antiga bacante greco-romana; Didi-Huberman percebe a existência de um afresco abstrato em plena Florença do séc. XV, porque viu algo correlato, salpicado de pontos e manchas, na Nova Iorque de Jackson Pollock.³

² A proposição do anacronismo e a retomada das ideias de Warburg figuram em diferentes textos e curadorias de Didi-Huberman. Destaco especialmente *Devant le temps* (2000), publicado no Brasil como *Diante do tempo* (2015). No livro, Warburg aparece alinhado a outros dois intelectuais que, segundo Didi-Huberman, foram igualmente tratados como “malditos” por seus contemporâneos e parte das gerações seguintes: Carl Einstein (1885 – 1940) e Walter Benjamin (1892 – 1940).

³ A aproximação entre o afresco de Fra Angelico e o processo construtivo de Jackson Pollock está na abertura do livro *Diante do tempo* (Didi-Huberman, 2015). A comparação entre a ménade greco-romana e a Madalena renascentista consta em diferentes pranchas do *Atlas Mnemosyne* de Warburg, o ambicioso projeto de comparação visual que ocupou os últimos anos de vida do historiador da arte e que restou inacabado. A analogia é exemplarmente descrita por Carlo Ginzburg na introdução de *Medo, reverência, terror* (2014). A noção de *Nachleben* e outros conceitos operacionais legados por Warburg, pouco sistematizados por ele próprio, têm sido revisados e atualizados por diferentes autores do

Numa interpretação bastante aberta, devo averiguar possibilidades de *sobrevivência* não somente no que seria esse transcorrer (anacrônico) da história da arte, contrapondo obras de diferentes épocas. Tentarei demonstrar que, na própria concepção das obras de Tiago Fazito, quando o material acumulado pelo artista é reorganizado sequencialmente, outra vida emerge do que parecia morto. Do ponto de vista metodológico, vou recorrer, ainda, ao emprego de uma entrevista com o artista, pressupondo que depoimentos desse tipo constituem amiúde estimulante fonte de conhecimento.⁴

Meu percurso de escrita será assumidamente ensaístico, por vezes errático. A primeira parte do artigo, voltada aos desenhos de *Travail*, investiga como os autorretratos de Fazito se tornam instrumento de luta em face da adversidade cotidiana. A segunda parte, a partir do vídeo *In the Cage*, volta-se ao gesto de *apropriação* de um arquivo preexistente e o percurso de *eleição* e *montagem* em torno das imagens originais. Em um caso e noutro, nos servirá de contraponto maior uma performance realizada no início dos anos 1980 pelo artista visual Tehching Hsieh (Taiwan, 1950), também versando sobre o mundo do trabalho. No cerne, deseja-se mapear o caminho pelo qual a criação artística evidencia aparatos sociais de controle, incorporados e invisibilizados pela sucessão dos dias; ao mesmo tempo, almeja-se cartografar o percurso da arte quando assume a tarefa de dar forma a nossas pulsões de insubordinação.

Escrevo desde o campo da História da Arte e da Crítica de Arte, mas ambiciono uma interlocução com outras áreas disciplinares; aqui, antes de tudo, com a Antropologia Visual. Mantenho como uma espécie de pano de fundo, sempre presente, a ideia de que as imagens, para além delas mesmas, nos fascinam pelos insistentes acenos que nos dirigem, na forma de convites a pensar e repensar em nós mesmos e em nossos problemas.

O desenho como ritual, refúgio e resistência

“E no decorrer dos meses,
já não sei mais nem quem eu sou.
E a pessoa refletida no espelho dos seus olhos
Por onde foi que entrou?”

presente. Além de Didi-Huberman e Carlo Ginzburg, destaco Uwe Fleckner (2022), Philippe-Alain Michaud (2013) e Etienne Samain (2012).

⁴ O uso de entrevistas com artistas em contexto acadêmico é abordado por mim, com mais vagar, em minha dissertação de Mestrado (Veras, 2006) e em dois artigos posteriores (Veras, 2016; 2017).

Em uma comovente digressão, no primeiro dos três volumes que conformam sua autobiografia, Karl Ove Knausgard identifica uma persistência que seria própria do *olhar*: uma luz que nunca se altera, que não se corrompe, que resiste até mesmo à sucessão das eras. A observação do escritor norueguês provém do exame de certo autorretrato de Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606 – 1669), presente no acervo da National Gallery, em Londres (**fig. 2**). Trata-se de uma representação do artista já velho, combalido, quase no fim da vida, e, no entanto, com o olhar resplandecente:

O rosto é enrugado, cheio de vincos, sem viço, maltratado pelo tempo. Mas os olhos brilham e, embora não sejam jovens, parecem imunes ao tempo que imprimiu sua marca no rosto. É como se outra pessoa olhasse para nós de algum lugar dentro do rosto, onde tudo é diferente (Knausgard, 2013: 28).



Fig. 2
REMBRANDT Harmenszoon van Rijn (1606 – 1669)
Autorretrato aos 63 anos, 1669
Óleo sobre tela, 86 x 70,5 cm
Acervo The National Gallery, Londres

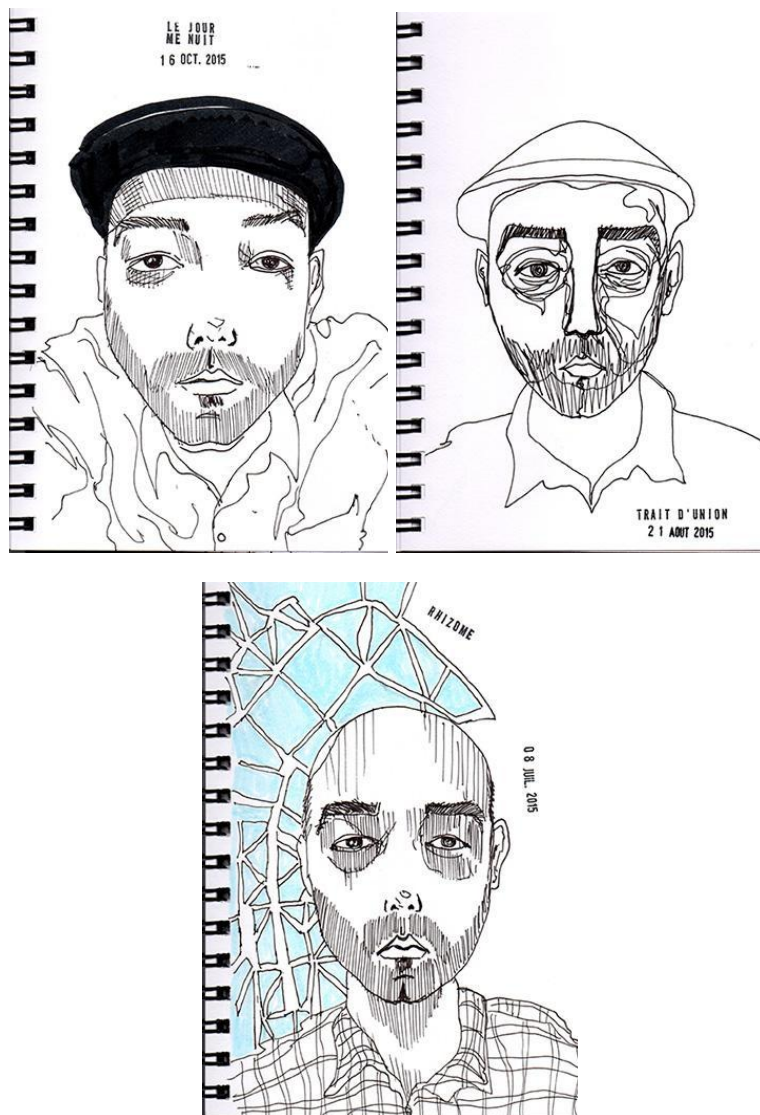
Essa ventura não seria exclusiva do mestre barroco; sugere a tese que, em cada um de nós, a luz dos olhos se mantém intacta. A glória de Rembrandt foi tê-la fixado na pintura. A nossa sorte, a de percebê-la naquele óleo, ainda hoje, passados mais de 350

anos da morte do pintor holandês. Difícil aproximar-se mais do que isso, sublinha Knausgard, de outra alma humana (2013: 28). Rembrandt nos oferece, de acordo com tal acepção, sua *essência* mesma:

[...] aquilo para o qual ele despertava a cada manhã, que logo ocupava seus pensamentos mas não era propriamente um pensamento, que ele sentia primeiro mas não era exatamente um sentimento, e aquilo que a cada noite o fazia adormecer, até que certo dia para sempre (Knausgard, 2013: 28).

Pergunto-me se algo semelhante, conquistado na continuada observação de si mesmo, não se faria presente na série de desenhos *Travail*, de Tiago Fazito. A ideia, por evidente, não é equiparar o jovem artista brasileiro a um dos vultos maiores da história da arte no Ocidente (não seria justo com nenhum dos dois). Tampouco conviria exagerar na metafísica, em busca de conexões com a alma de um ou outro. A pretensão, antes, é acercar-se do modo como um autorretrato – ou, no caso, uma extensa sucessão deles – chega a traduzir algo que não seja propriamente um *pensamento* e nem exatamente um *sentimento*, mas antes um *estado de espírito*. Levarei em conta tanto as similaridades quanto as diferenças nos autorretratos de artistas temporalmente tão distantes entre si.

Não há por que negar a presença de uma luz, a exemplo de Rembrandt, nos olhos de Fazito. Ligeiramente amendoados, com os cantos externos um pouco curvados para baixo, eles nos fitam muito direta e frontalmente a cada desenho. Encaravam o espelho, agora nos encaram. Parecem firmes e duros, sugerem mais cansaço do que tristeza, não demandam por piedade (**fig. 3**). Reverberam – suponho – aquilo que T. J. Clark identifica como traço corriqueiro dos melhores autorretratos. O olhar, segundo sua interpretação, se deixa tomar de perplexidade, dúvida, distância e fascinação, para refletir autodesconhecimento e incredulidade. “O ceticismo a respeito de si mesmo”, anota Clark, “é uma das convenções mais profundas e mais comuns do gênero do autorretrato” (2007: 197).



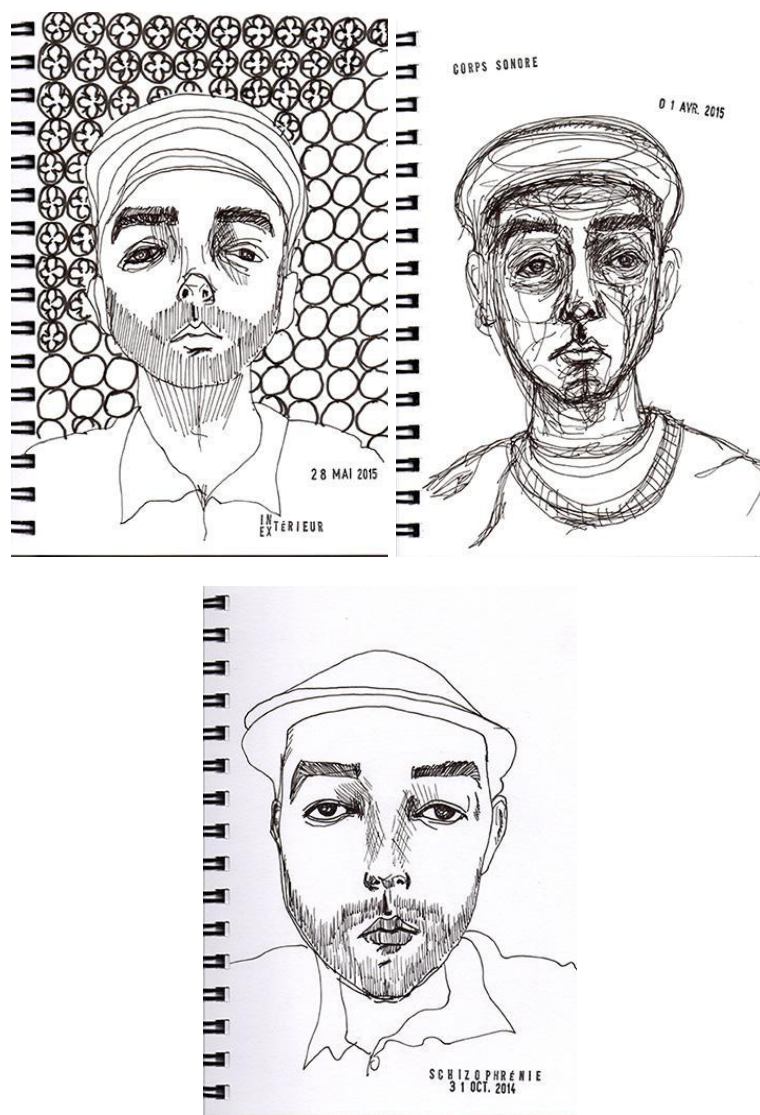


Fig. 3
TIAGO FAZITO Pereira da Silva (1977)
Travail (detalhes), 2014-17
 Técnica mista sobre papel, 21 x 15 cm (cada um dos 605 desenhos)
 Coleção do artista

Importante notar que, se os retratos de Rembrandt se fizeram em um tempo largo, no decorrer de mais de quatro décadas de trajetória do artista, os desenhos do jovem mineiro são fruto da urgência e de certo improviso. O próprio material empregado o demonstra. Em lugar da plasticidade e da densidade do óleo, temos a condição mais fluida e imediata da linha: canetas-marcadoras de ponta fina, grafite, borracha, hidrocor, aguada e, pontualmente, algum material de escritório, como etiqueta, corretivo líquido e corretivo em fita.

Os desenhos foram produzidos em no máximo 15 minutos cada um, no horário do almoço de Fazito, aos tempos em que ele trabalhava em uma repartição parisiense. Contratado como auxiliar administrativo, o artista chegou a acumular funções de técnico em informática e de atendimento ao público.⁵ Laborou por quatro anos e meio no local, e, durante os últimos três, recorreu diariamente ao bloco que mantinha na gaveta. Com o auxílio de um espelho, durante parte de seu intervalo, cumpria um mesmo ritual: observava o próprio rosto, desenhava-se e datava o retrato. Por fim, acrescentava algo por escrito, em geral em francês, por meio de um carimbo de tipos móveis: “durée du jour”, “génie sans talent”, “quelq’un”, “anachronique”, “sphinx”, “Sisyphé” (**fig. 4**).

⁵ A pedido do artista, seu empregador não será mencionado neste artigo. Fazito tem um processo – em parte já vitorioso – tramitando na Justiça Trabalhista Francesa, no qual reivindica equiparação ao salário de colegas que, à época, desempenhavam as mesmas funções que ele e tinham salário maior. Fazito foi demitido por justa causa em abril de 2017. Alega ter sofrido perseguição política, pois dois anos antes criara e assumira a presidência de um sindicato da categoria; além disso, contrariando a chefia imediata, participou de protesto em Paris contra o *impeachment* da então presidenta Dilma Rousseff (Fazito, 2019).



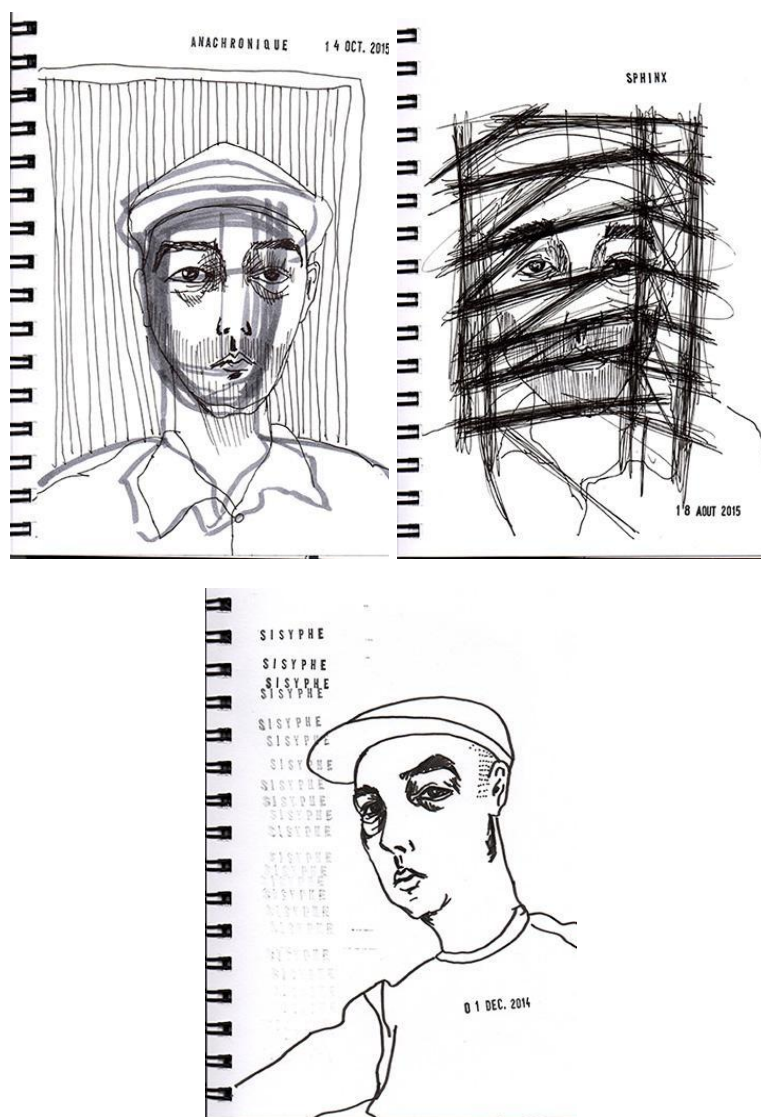


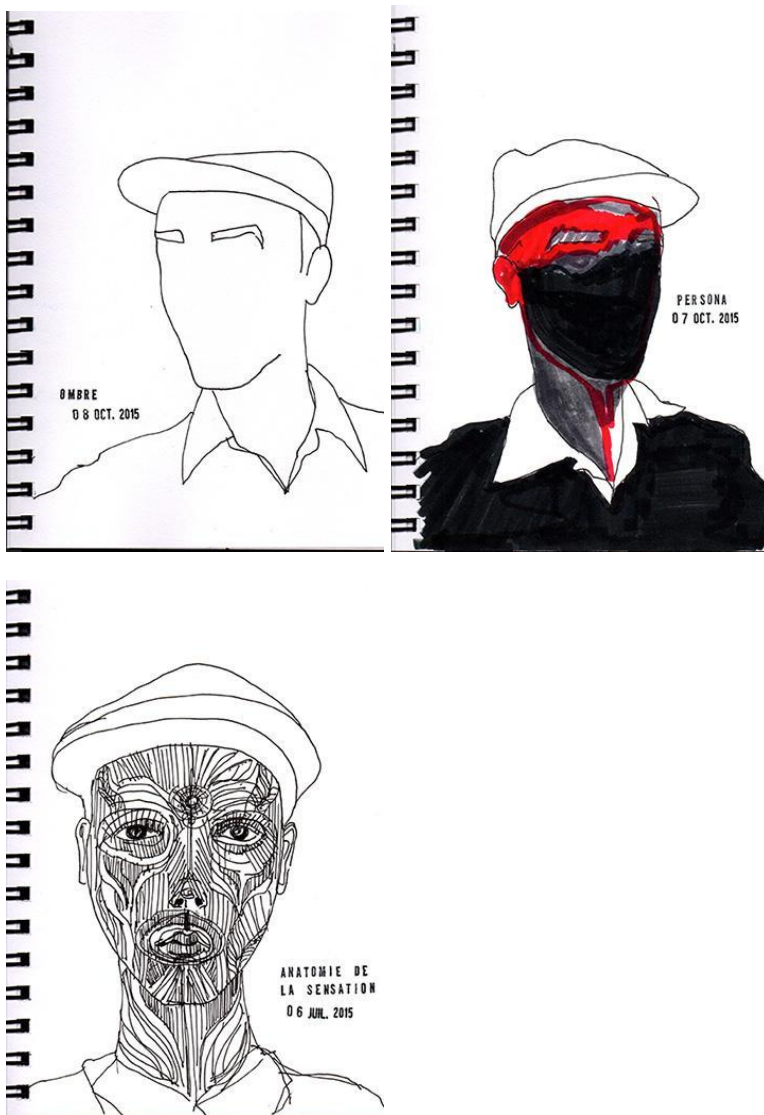
Fig. 4
TIAGO FAZITO Pereira da Silva (1977)
Travail (detalhes), 2014-17

Técnica mista sobre papel, 21 x 15 cm (cada um dos 605 desenhos)
 Coleção do artista

A empreitada resultou em um impressionante acervo de 605 desenhos, medindo 21 por 15 centímetros cada um deles. O conjunto funciona como um *catálogo de emoções*. Se aceitarmos que o olhar se mantém o mesmo, imune à rotina e aos seus pesos, o estado de espírito do artista parece que oscila, entre o enfasiado e o enfurecido, o pesaroso e o amortecido, o revoltado e o incompreendido. Isso se verifica tanto nas legendas – ora ele é Sísifo, rolando pedra montanha acima, ora é esfinge, esperando ser decifrada, ora é anacrônico, ou um gênio sem talento – quanto em certos detalhes da figuração ou mesmo no esquema geral de cada representação.

No correr dos dias, Fazito aparece com barba e sem barba, com boina e sem boina (quase nunca), com e sem hachuras. A face e o fundo por vezes vêm em branco, noutras completamente preenchidos, sobrecarregados de linhas (**fig. 5**). As sobrancelhas estão sempre altas e espessas. Os olhos – já foi ponderado – nos fitam duramente. A boca mal se mexe, jamais esboça um sorriso (**fig. 6**). Se o modelo é sempre o mesmo, se alguns detalhes se preservam, as expressões – no todo – variam. Não seria descabido imaginar uma espécie de *diário-pathosformeln*. Aby Warburg propôs que as imagens, sobretudo quando se ocupam de representar emoções humanas, podem encontrar referências em figuras do passado, mesmo que distorcendo completamente o sentido original. Se concordarmos com ele, haveria aqui uma analogia possível entre Rembrandt e Fazito, ou até entre Fazito e ele mesmo no transcorrer de três anos.⁶ Conscientemente ou não, a produção mais recente se depara com modelos pré-existentes. A feição do personagem – e, nela, o olhar que nos encara – guarda ressonância com retratos que vieram antes, ainda que os significados sejam oscilantes, ou até invertidos, desde aquele que nos olha *de dentro* de um rosto que não parece ser dele, até a esfinge.

⁶ *Pathosformeln* ou *fórmula de emoções* é um dos conceitos mais caros a Aby Warburg, desdobramento da ideia de *Nachleben*. *Pathosformeln* nomeia as sobrevivências que uma imagem encontra em outra ou até em outras, muito anteriores a ela, quando se trata de representar paixões humanas. O conceito aparece pela primeira vez em uma conferência que Warburg proferiu em Hamburgo, em 1905, quando comparou a cena da morte de Orfeu em três exemplos distintos: (1) uma gravura de Dürer, do Renascimento Nórdico, (2) uma gravura do círculo de Mantegna, realizada na Itália, quase um século antes, e (3) figurações ainda mais remotas, presentes em vasos gregos da Antiguidade. A ideia de *Pathosformeln* liga-se, ainda, à de *inversão energética*, em alusão às mudanças de sentido que ocorrem nesses processos. Ver Ginzburg (2014), especialmente o “Prefácio” (p. 7-12).



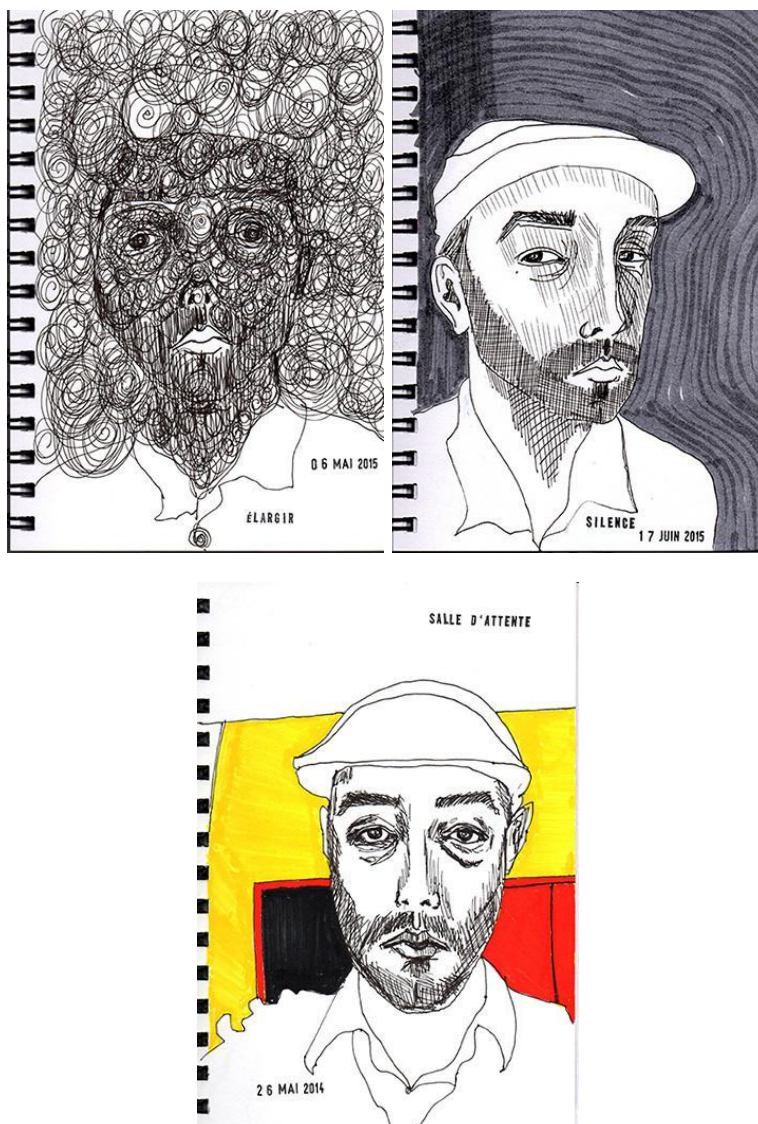
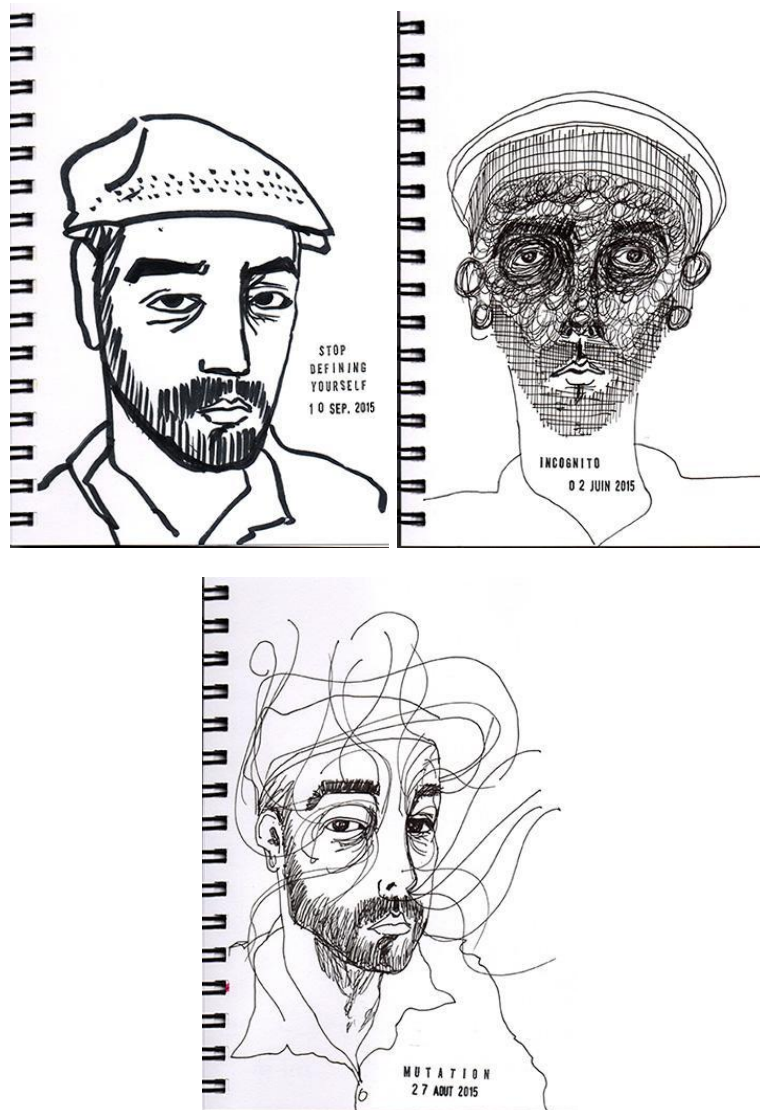


Fig. 5
TIAGO FAZITO Pereira da Silva (1977)
Travail (detalhes), 2014-17
 Técnica mista sobre papel, 21 x 15 cm (cada um dos 605 desenhos)
 Coleção do artista



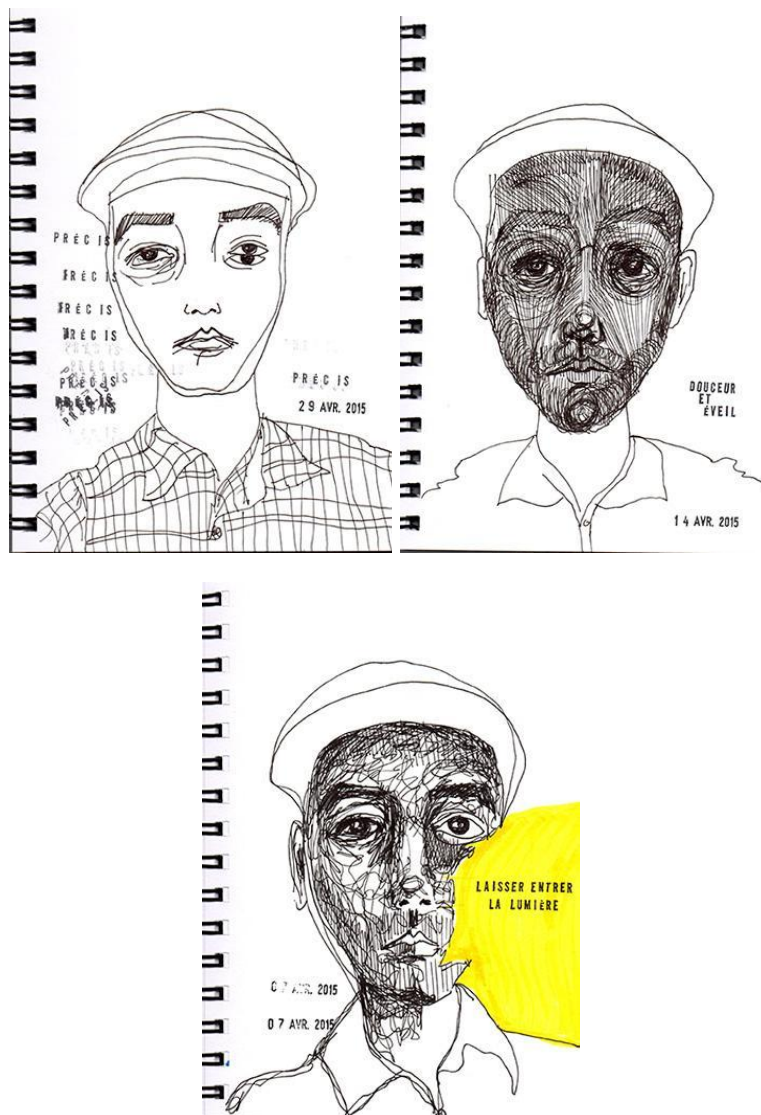


Fig. 6
TIAGO FAZITO Pereira da Silva (1977)
Travail (detalhes), 2014-17

Técnica mista sobre papel, 21 x 15 cm (cada um dos 605 desenhos)
 Coleção do artista

A diversidade do diário ecoa uma mesma pergunta que se repete dia após dia: “Hoje, como você está se sentindo?”. Malgrado a variedade de respostas que o artista rabisca entre segunda e sexta-feira, semana após semana, na hora do almoço, os retratos mantêm outras constâncias além daquela do olhar: Para além do *autodesconhecimento* e do ceticismo, como sugeria T. J. Clark, Fazito aparentemente nunca está confortável. Todos os 605 retratos trazem o peso da subordinação a uma jornada entediante e, nem por isso, menos extenuante. Em entrevista concedida por e-mail, o artista confirma: “Na

época, brincava com os amigos que eu vivia como o personagem do Bill Murray no filme *Feitiço do tempo*.⁷ Todos os dias pareciam iguais” (Fazito, 2019).

Cabe lembrar que a série de desenhos do artista mineiro tem por título *Travail* (“trabalho”, em francês). No caso, uma dupla referência: ao que a série de fato é – um *trabalho* de arte contemporânea – e ao que ela busca comentar, a atividade diária que nos provém sustento. Não chega a ser estranho que um artista represente a si mesmo em ambiente ou situação de labor. O ordinário, todavia, é que ele apareça atuando como artista mesmo, em plena execução do retrato que, em algum momento, o público terá diante dos olhos. O exemplo máximo está em *Las meninas* (1656), o óleo no qual Diego Velázquez (1599 – 1660) registra sua atividade como pintor da corte de Felipe IV e, ao mesmo tempo, propõe notável reflexão sobre seu papel como sujeito criador.

Talvez o mais corrente nesse gênero de autorretrato – o do artista em ação como artista – seja um elogio da situação. A autorrepresentação pode assumir ares de distinção e desejado reconhecimento. Junto ao cavalete, de boina vermelha e avental branco, tradicionais atributos de quem pinta, Heitor dos Prazeres afirma sua condição de autor negro em um espaço comumente reservado à branquitude. Senhor de seus meios, ele dispensa a modelo e desenha de memória. Na ponta dos pés, quase dança (**fig. 7**). A já referida análise de Renata Bittencourt destaca: “[...] seu avental não apenas se soma para a criação de identidade, mas exibe nervuras dinâmicas que parecem tornar visíveis a energia, ou o estado mental, quem sabe os movimentos de sua consciência que acompanharia o momento da criação” (2022: 26).

⁷ No original, *Groundhog day* (1993), comédia estadunidense dirigida por Harold Ramis.

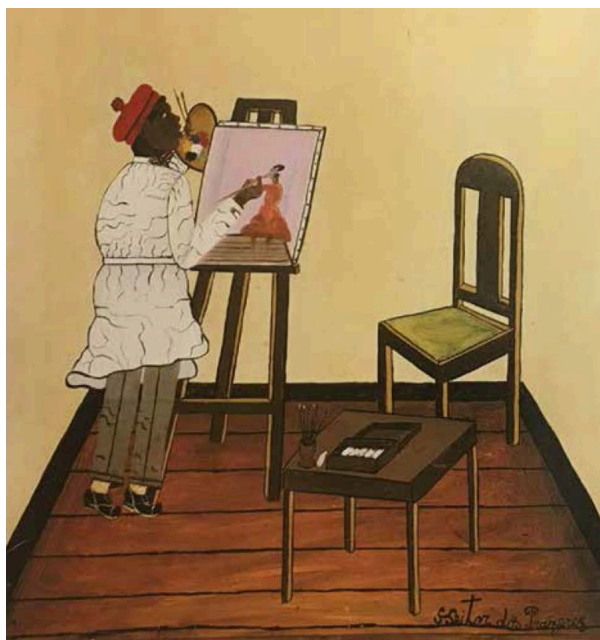


Fig. 7
HEITOR DOS PRAZERES (1898 – 1966)
Autorretrato no ateliê, 1965
 Óleo sobre tela, 45 x 37 cm
 Coleção Ary Ferreira de Macedo

Outros usos políticos, talvez ainda mais evidentes, podem acompanhar o autorretrato do artista enquanto artista. Em fascinante análise do autorretrato que Jacques-Louis David (1748 – 1825) pinta logo que é encarcerado, em 1794, em Paris, T. J. Clark esmiúça como o deputado constituinte, parceiro e partidário do regime do Terror de Robespierre, faz questão de apresentar-se tão somente como artista (**fig. 8**). Temendo a guilhotina, David surge de pincel e paleta nas mãos, o cabelo “desgrenhado e seboso”, o cenho franzido, os olhos “esbugalhados de tanto esforço”, a bochecha retorcida e inchada em razão de antiga (e vergonhosa, segundo Clark) cicatriz. Acredita o historiador da arte que a estratégia, de fato, deu certo: “[...] pode-se dizer com segurança que David sobreviveu porque era um pintor e, além do mais, porque o futuro da escola francesa de pintura continuava dependendo dele” (2007: 160).

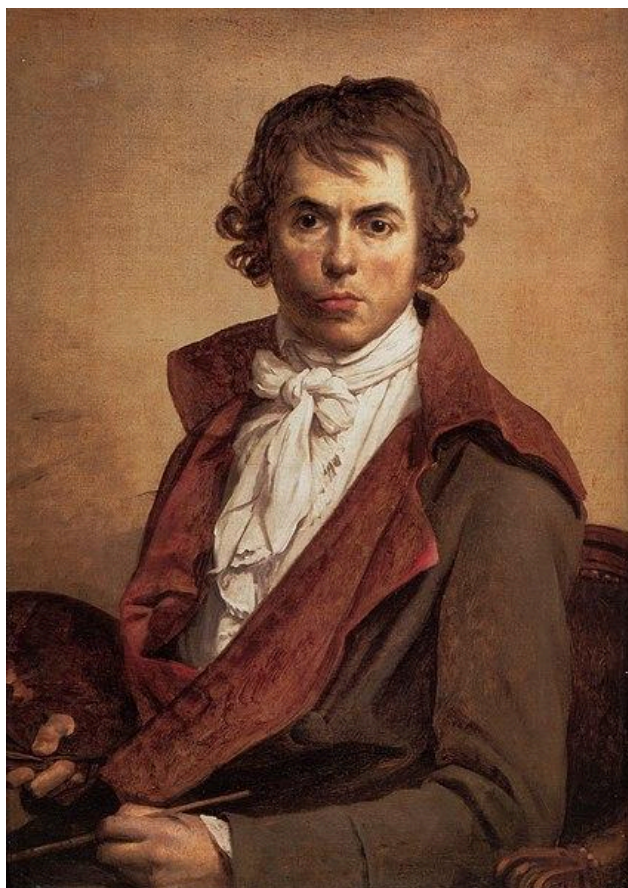


Fig. 8
Jacques-Louis DAVID (1748 – 1825)
Retrato do artista, 1794
Óleo sobre tela, 81 x 64 cm
Acervo Museu do Louvre, Paris

Nos desenhos de Tiago Fazito, o que parece invulgar é que o retratado apareça numa situação de trabalho mas não exatamente como artista. Não deixemos de reparar que se trata de um momento de intervalo (intervalo breve, porém mais amplo do que aquele experimentado por Velázquez em *Las meninas*, com o pincel suspenso no ar, o olhar de volta ao modelo, a tela à espera). Incomum também que a obra comente a repetição cotidiana e o consequente *esgotamento* do trabalhador. Neste sentido, caberia a aproximação com a performance *Time clock piece*, do artista taiwanês Tehching Hsieh.

Ao longo de exatamente um ano, entre 11 de abril de 1980 e 11 de abril do ano seguinte, Hsieh se impôs uma mesma obrigação: de uma em uma hora, deveria bater o cartão em um relógio-ponto, idêntico a esses que controlam entradas, intervalos e saídas em fábricas e instituições afins. A cada hora cheia, ao longo de um ano inteiro, o artista interrompia qualquer atividade que estivesse fazendo, até mesmo o sono, para se dirigir

ao local de seu estúdio em que instalara o ponto (**fig. 9**). Toda vez que batia o cartão, posava para uma fotografia. Como raspou o cabelo no início da performance e se propôs a não cortá-lo até o final, a sequência de imagens registrava também essa outra passagem do tempo, a do cabelo que aos poucos crescia (**fig. 10**). Em exposições, Hsieh costuma apresentar o relógio-ponto, os cartões perfurados, o acervo de fotografias e uma projeção em vídeo das imagens em sequência temporal (**fig. 11**).⁸



Fig. 9
TEHCHING Sam HSIEH (1950)
Time clock piece, 1980-81
Registro fotográfico da performance

⁸ Para provar que não estava trapaceando e que cumpria à risca o protocolo estabelecido, Tehching Hsieh usava um cartão diferente a cada dia e, depois de passá-lo pela máquina, fazia uma testemunha externa assiná-lo. O relatório final indica que o artista não atendeu ao esperado em apenas 133 ocasiões (entre mais de 8.700): dez vezes porque, por engano, bateu o cartão antes da hora, 29 vezes porque se atrasou e 94 vezes porque não conseguiu acordar.



Fig. 10
TEHCHING Sam HSIEH (1950)
Time clock piece, 1980-81
 Fotografias feitas durante a performance, para integrar a instalação
 Coleção do artista

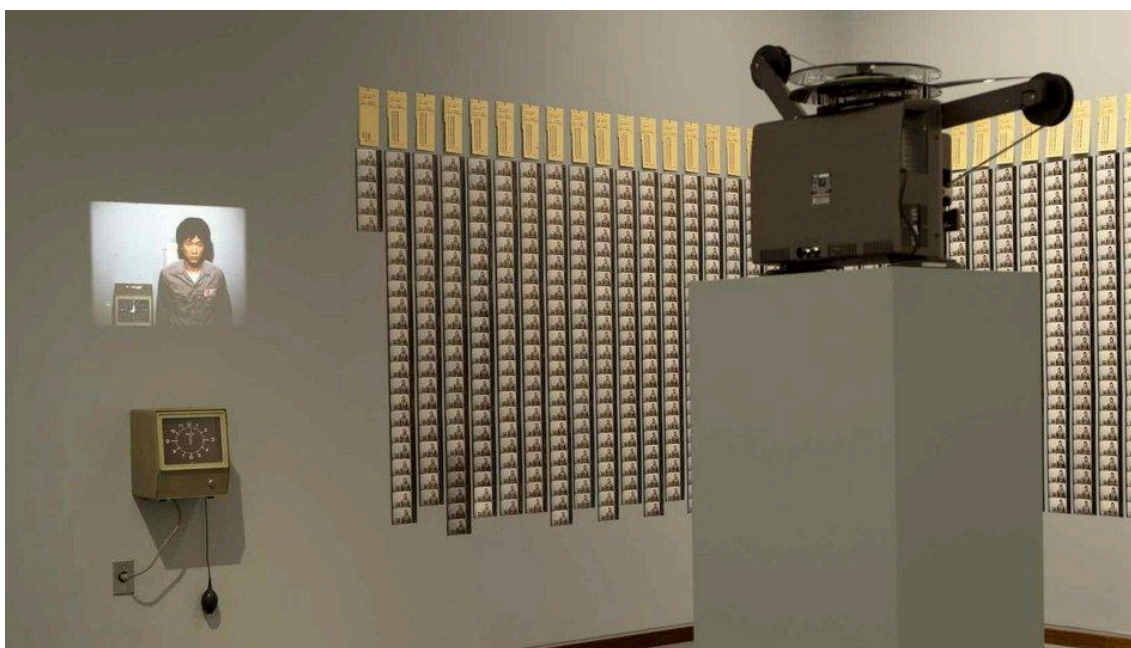


Fig. 11
TEHCHING Sam HSIEH (1950)
Time clock piece (detalhe), 1980-81
 Instalação que documenta a performance, dimensões variáveis
 Coleção do artista

A instalação em seu todo, especialmente nos retratos, atesta o cansaço físico e mental do artista. Assim como em *Travail* de Fazito, é o *continuum* que chama a atenção. Os diários de um e outro testemunham o abalo – inclusive moral – proveniente da repetição intermitente do trabalho. Se os mais de cem autorretratos que Rembrandt pintou ao

longo da vida nos emocionam quando vistos em sequência, configurando uma narrativa, também é certo que nos comovem em separado, um de cada vez. Nos casos de Hsieh e Fazito, a força provém, mais do que tudo, do conjunto. Os acervos que eles constroem dia após dia funcionam como *arquivos vivos*. O impacto que nos causam deriva precisamente da adição dos detalhes – um retrato em seguida do outro. A soma contabiliza um todo (essa relação, conforme comentarei adiante, ficará mais evidente no procedimento de *montagem*, característico da edição em vídeo).

Há nuances, porém, em termos de eloquência: algo que, de certa forma, distancia Hsieh e Fazito. Nos registros do taiwanês, percebem-se menos variações em seu estado de espírito; mais do que tudo, prevalece o esgotamento. Feito os cabelos que crescem um pouco a cada dia, a exaustão é cumulativa, ela prenuncia a iminente debacle. O humano, como aponta o filósofo coreano Byung-Chul Han em sua análise sobre a *sociedade do cansaço*, transformou-se no presente em mera *máquina de desempenho*. “O excesso da elevação do desempenho”, anota o autor, “leva a um infarto da alma” (2017: 71).

Ocorre, ainda, que *Time clock piece*, diferentemente de *Travail*, comenta não exatamente o trabalho ou as condições de trabalho; ocupa-se, antes, das estratégias de coerção do mundo do trabalho, seu aparato disciplinar (essa ideia vai aparecer de outra forma no vídeo de Fazito, como pretendo indicar na segunda parte deste artigo). O gesto de bater o ponto, tantas vezes naturalizado na vida cotidiana dos trabalhadores, é levado às últimas consequências na performance. Ao se repetir de uma em uma hora, ao longo de todo o dia e por todo um ano, o evento impede, na prática, o que seria o sono reparador. A obra ressoa aquilo que Jonathan Crary identificou não como tentativa de *eliminar*, mas, sobretudo, de *destróçar* e *espoliar* as horas que estariam reservadas para dormir (2014: 27). Em seu fascinante e perturbador ensaio sobre as lógicas produtivas, mercantilistas e consumistas do capitalismo tardio, o historiador e teórico da arte alerta:

[...] nas últimas décadas do século XX e até o presente, com o colapso de formas controladas ou mitigadas de capitalismo nos Estados Unidos e na Europa, desapareceu a necessidade interna de repouso e recuperação enquanto componentes do crescimento econômico e da lucratividade. O tempo para descanso e regeneração dos seres humanos é caro demais, não é estruturalmente possível no capitalismo contemporâneo (CRARY, 2014: 24).

Retomando a comparação, se os desenhos de Fazito sinalizam cansaço, há que destacar que representam, ao mesmo tempo, algo menos direto do que aquilo que se vê em *Time clock piece*. A ritualização que o brasileiro experimenta diariamente – riscar um autorretrato em não mais do que 15 minutos – afasta-se daquela de Hsieh. Retornemos a

Rembrandt por um momento. Suponho que há no brasileiro, como no mestre holandês, um questionamento sobre o que sente: “O que se passa em sua alma, ainda não infartada?”. No caso de Fazito, uma pergunta em um dia específico, já que todos os desenhos vêm datados: “Hoje, exatamente, como você está?”. A resposta, em desenho, consegue *amenizar* o dia tormentoso. Desenhar no local de trabalho, ainda que em um espaço breve, comprimido, tinha a força de um alento. Comenta o próprio artista: “Na época, pensava que o tempo da criação dos desenhos era meus 15 minutos de liberdade diária”. Mais ainda: “[...] era o que me dava forças para levantar todos os dias” (Fazito, 2019).

Em meio a uma jornada tão exaustiva, abrir a gaveta, tomar o bloco, observar-se no espelho e traçar um desenho rápido representava a chance de fazer algo para si e por si. O ritual servia de refúgio. Ao mesmo tempo, carregava uma nota subversiva. Retomemos as considerações de Crary sobre como o ato de *perder* algumas horas dormindo *afronta* a voracidade do capitalismo contemporâneo:

O sono é um hiato incontornável no roubo de tempo a que o capitalismo nos submete. A maior parte das necessidades aparentemente irreduzíveis da vida humana – fome, sede, desejo sexual e, recentemente, a necessidade de amizade – se transformou em mercadoria e investimento. O sono afirma a ideia de uma necessidade humana e de um intervalo de tempo que não pode ser colonizado nem submetido a um mecanismo monolítico de lucratividade, e desse modo permanece uma analogia incongruente e um foco de crise no contexto global (Crary, 2014: 20).

Desenhar – no local de trabalho, com material ordinário, meio às escondidas, ainda que durante o intervalo de direito – significa, a exemplo de dormir, um hiato incontornável. Assim como Fazito anota em um dos autorretratos, é algo “improdutivo”, ou “sem sentido”, ou tão somente um “tire-me daqui” (**fig. 12**). A garatuja de si desponta como analogia incongruente, dilacerante, que não aceita ser colonizada: um foco de crise.

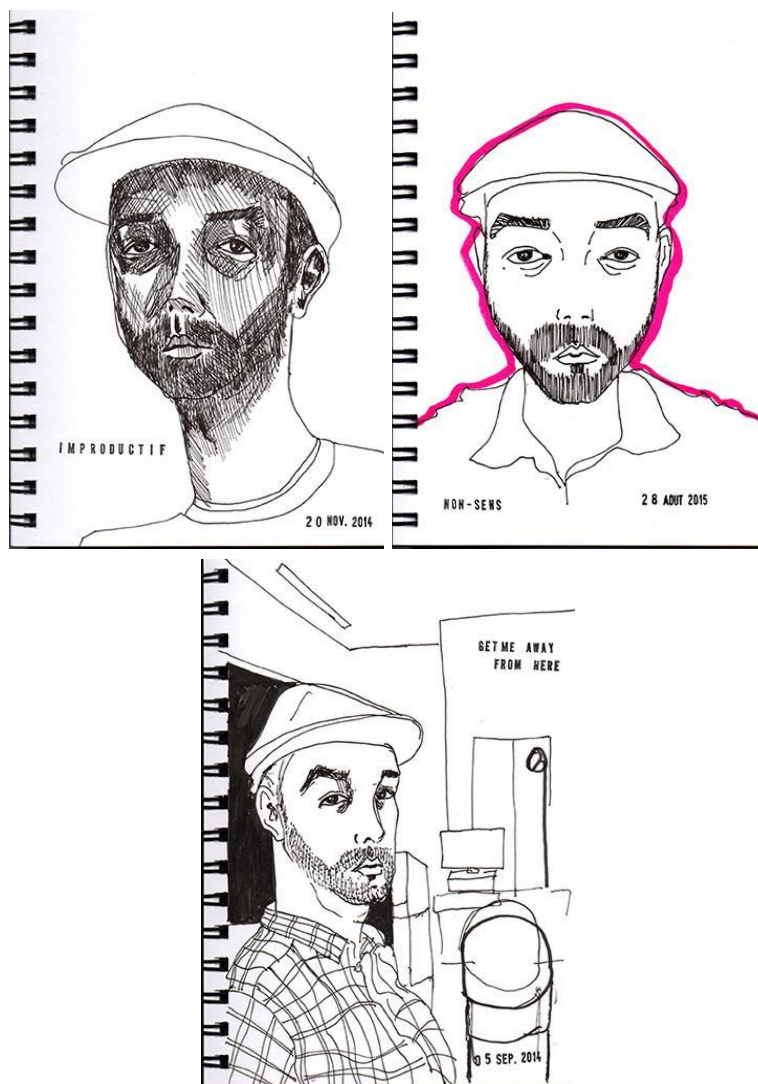


Fig. 12
TIAGO FAZITO Pereira da Silva (1977)
Travail (detalhes), 2014-17
 Técnica mista sobre papel, 21 x 15 cm (cada um dos 605 desenhos)
 Coleção do artista

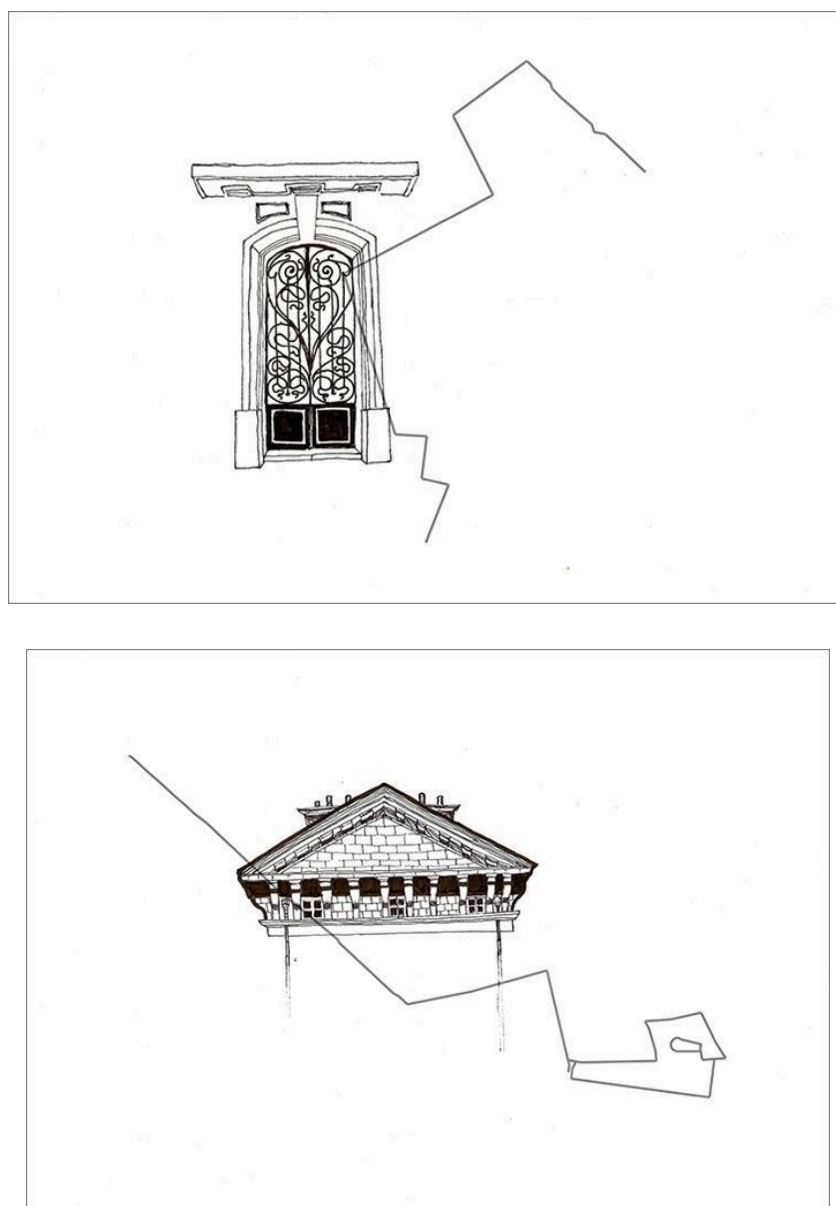
O arquivo ressignificado

“Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela.”

(Antônio Cícero, *Guardar*, 1996, p. 11)

Travail compõe uma trilogia com outros dois trabalhos de Tiago Fazito: a série de desenhos *Traces* (“traços” ou “vestígios”, em francês) e o vídeo *In the Cage* (“na gaiola”, em inglês). Realizados durante 96 dias consecutivos em 2013, os desenhos de

Traces provêm da deambulação do artista pelas ruas de Paris. O protocolo imaginado por ele previa que, na observação da paisagem urbana, deveria eleger detalhes que lhe chamassem atenção e que, ao mesmo tempo, lhe despertassem o desejo da representação sobre papel: uma porta, uma sacada, um telhado. Adiante, concluído o minucioso desenho, o artista recuperava o traçado do GPS que reproduzia em linha o trajeto por ele percorrido, do ponto inicial até o local em que se detivera. Por fim, esse risco digital, impresso em papel transparente, era sobreposto ao desenho de observação (**fig. 13**).



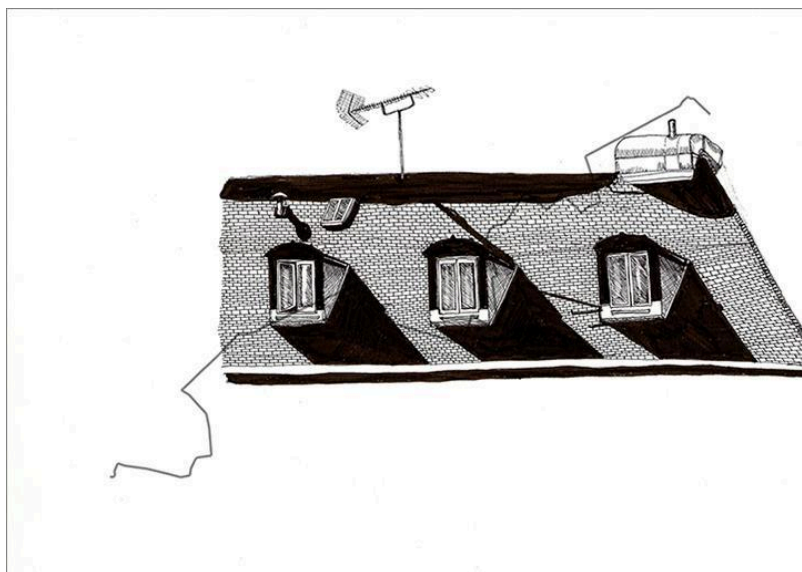


Fig. 13
TIAGO FAZITO Pereira da Silva (1977)
Traces (série), 2013

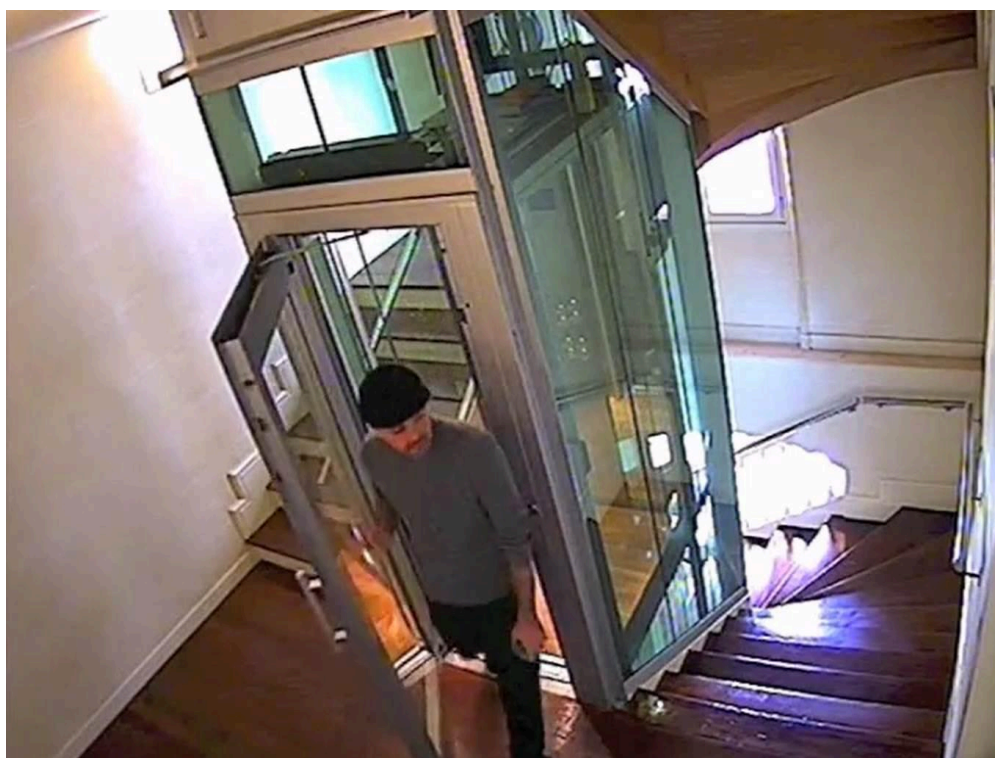
Impressão sobre papel transparente e nanquim sobre papel, 21 x 29,7 cm (cada desenho)
 Coleção do artista

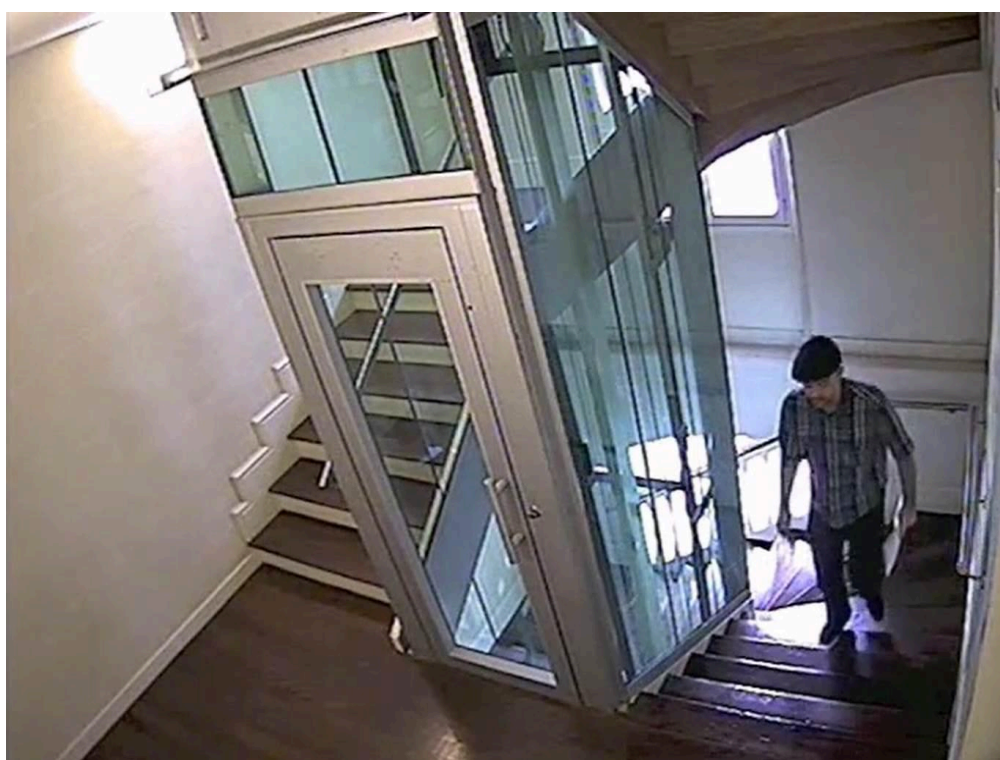
Anota o mineiro: “Quando caminho pela rua, há um confronto direto com a história da cidade, seu passado. A partir do momento em que desenho, demonstro meu olhar, meus *traços*, que se tornam, também eles, um *vestígio* do passado” (Fazito, s.d., minha tradução, meus grifos). Registrar apenas fragmentos da paisagem, seus traços, seus vestígios, ainda que de modo muito caprichado, muito detalhista, parece um modo de o artista, sem deixar de ser estrangeiro, encontrar um lugar para si na grande e mítica capital francesa. Na ritualização da prática (um desenho por dia), há algo que ata *Traces* diretamente a *Travail*. Naquilo que lhe serve de pretexto (a relação entre o trecho percorrido e a ideia de deriva, como pretendo demonstrar adiante), ele parece mais íntimo do vídeo *In the Cage*.

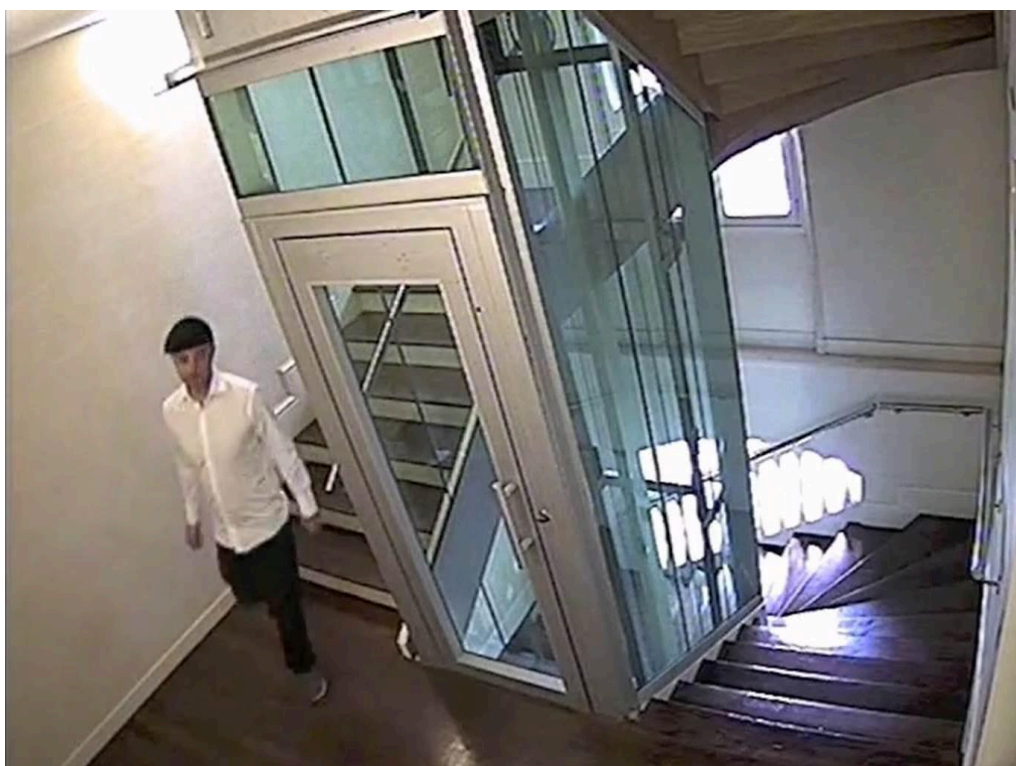
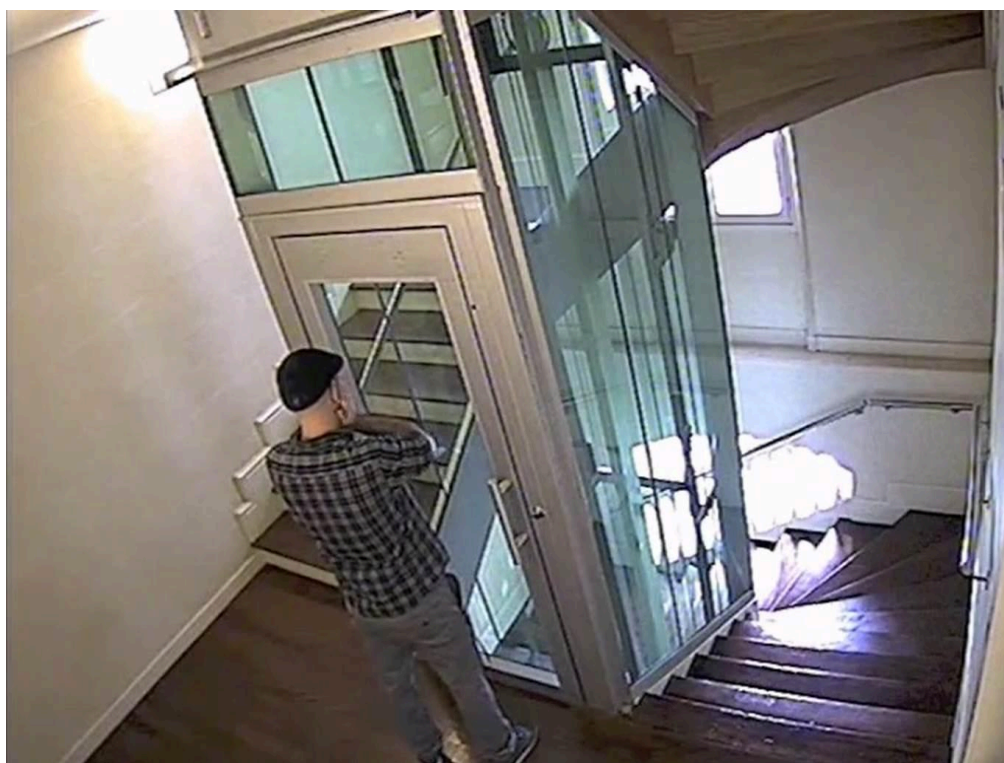
In the Cage (*Le peintre de la vie contemporaine*) é um pouco posterior a *Traces*, feito à mesma época de *Travail*; ou seja, nos últimos três anos de desconsolo do artista nas funções burocráticas que ele tanto abominava. O vídeo, a cores e sem áudio, tem 33 minutos e meio de duração. Todas as cenas foram extraídas de um mesmo e extenso arquivo: as gravações captadas pela câmera de segurança postada na antessala do local de trabalho de Fazito. O material bruto corresponde a milhares de horas de imagens contínuas, tomadas de segunda a sexta-feira, em horário comercial, entre meados de 2014 e meados de 2017. O equipamento de vigilância, fixado bem ao alto, centralizava,

de cima para baixo, o elevador envidraçado; abarcava, no mesmo enquadramento, os dois lances de escada, o ascendente e o descendente, registrando toda a movimentação naquele trecho de corredor, no terceiro andar do edifício, em Paris: quem entrava e quem saía, quem subia e quem descia, seu nível de pressa ou desaceleração, os trajés que vestia, se usava o elevador ou se preferia a escada.

Como critério para eleição e extração de trechos do arquivo, Fazito optou por algo que mantinha a lógica dos desenhos cotidianos de *Travail*. Escolheu apenas os flagrantes em que era ele o único personagem em cena. Todas as sequências em que se via qualquer outra pessoa, além dele, foram eliminadas. O artista atravessa o quadro, num sentido ou noutro, de manga curta no verão, de casaco no inverno, sempre de boina; penetra o frame, some, retorna e some novamente, como um fantasma (**fig. 14**). “O vídeo foi editado com o propósito de dar uma continuidade aos dias que passam”, conta Fazito. “Cada vez que apareço e desapareço é um dia diferente, seguindo uma ordem cronológica” (2019). Nisso, repete a lógica de tempo cumulativo presente em *Travail*.







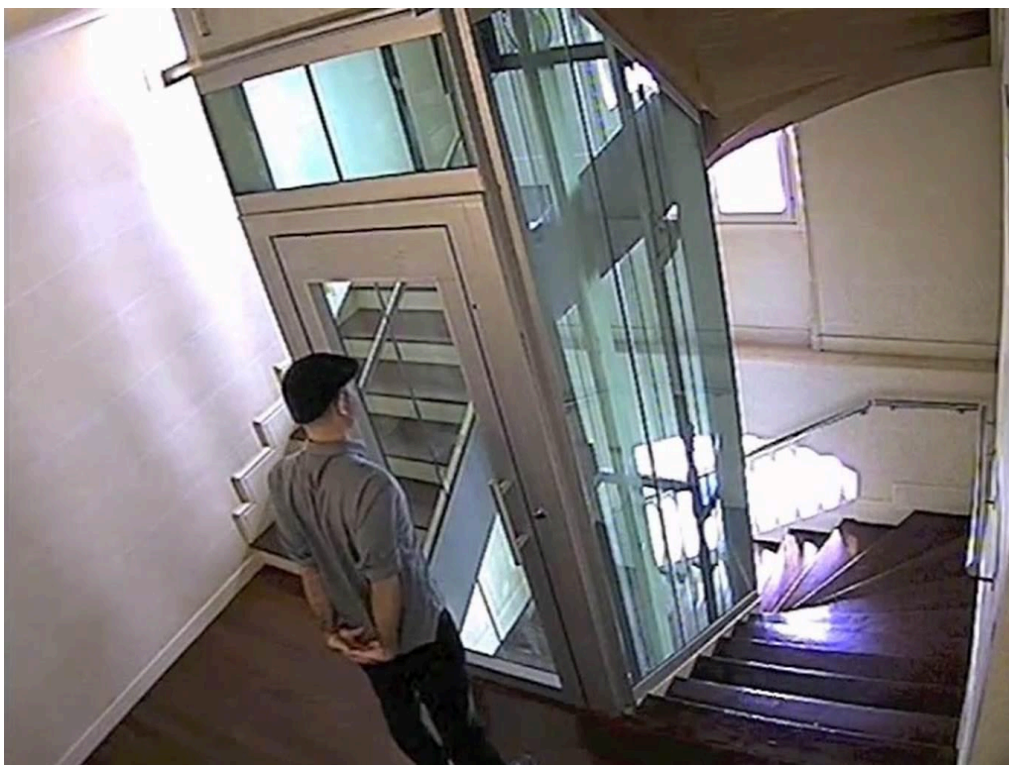


Fig. 14

TIAGO FAZITO Pereira da Silva (1977)

In the Cage (Le peintre de la vie contemporaine) (frames do vídeo), 2014-17

Vídeo, 33'32"

Versão integral do vídeo disponível em: tiagofazito.com/cage1.html#Zm3VJnZuflU

In the Cage, o título do trabalho, remete ao “sentimento de estar preso numa gaiola”, de acordo com o artista. Não por acaso, um dos 605 autorretratos de *Travail* traz carimbada a mesma palavra: “Cage”. O retrato mostra o artista não atrás mas diante de grades, riscadas em um azul muito tênue (**fig. 15**). O título do vídeo também homenageia o músico estadunidense John Cage (1912 – 1992). “Por isso, o *Cage* em caixa alta”, explica Fazito (2019). John Milton Cage Jr. é nome incontornável na história das grandes rupturas artísticas do séc. XX, autor de composições musicais que se pautavam pelo inusitado, como, por exemplo, o silêncio absoluto no palco e a incorporação de todos os sons presentes na sala de concerto, da tosse involuntária de um espectador ao ranger de um assento. A gaiola do pintor contemporâneo encerra algo dessa mesma falta de sentido: um eterno ir e vir, que aparentemente não leva a lugar nenhum.



Fig. 15
TIAGO FAZITO Pereira da Silva (1977)
Travail (exemplar da série), 2014-17
 Caneta-marcadora de ponta fina, hidrocor e carimbo sobre papel, 21 x 15 cm
 Coleção do artista

O subtítulo, *Le peintre de la vie contemporaine*, presta reverência a outro expoente da história da cultura ocidental: o poeta, ensaísta e crítico de arte Charles Baudelaire (1821 – 1867), autor do ensaio *O pintor da vida moderna* (1863), no qual faz o elogio do observador urbano que volta sua atenção para o movimento, a instantaneidade e o fugidio das grandes cidades. Fazito justifica: “Foi o primeiro escritor francês que me influenciou, mesmo antes de vir morar aqui (*em Paris*)”. Em seguida, pondera: “Ao mesmo tempo, havia certa ironia sobre minha experiência de vida: me formei em pintura e, como pintor que já fui, ganhava a vida num serviço burocrático” (Fazito, 2019). Em Paris, o pintor contemporâneo deixava de ser o *flâneur* baudelaireano para se enfiar num escritório.

Ocorre ainda que, mesmo neste caso, no do artista que em nome do sustento abraça um emprego indesejado, mantém-se, se não exatamente a *flânerie*, algum tipo de deriva.

Não se trata, certamente, da noção mais corrente de *deriva artística*, tal qual ela foi cunhada por Guy Debord em seu célebre manifesto de final dos anos 1950: uma caminhada lúdico-construtiva pelo espaço urbano, sem rumo predefinido, absolutamente oposta “às tradicionais noções de viagem e passeio” (2003: 87). O vídeo remete antes, mas tampouco adere de todo, à noção de *deriva parada*. A expressão vem sistematizada na tese de Doutorado de Janaina Bechler em Psicologia Social. Em busca de “outras formas de existir e de contar e produzir memória na cidade contemporânea” (2014: 6), ela propõe a experiência de manter o corpo estático junto a uma mesma parede, no Centro de Porto Alegre, durante uma hora, uma vez por semana, ao longo de um ano e meio, apenas observando o entorno e registrando o que vê. “A rua tem um fluxo acelerado e parar é estancar, ocupar, habitar”, ela descreve. “Uma correnteza”, compara (2014: 74). No caso do vídeo de Fazito, não é bem ele que está imóvel, mas a câmera. É o enquadramento – inalterado, estanque – que sugere a negação do deslocamento, uma contra-correnteza.

Na busca por analogias, os três anos de gravações de *In the Cage*, assim como os 96 dias de errância de *Traces*, parecem mais próximos das *novas derivas* de Jacopo Crivelli Visconti. Em seu esforço para atualizar e expandir o conceito debordiano, o curador busca incluir em sua investigação trabalhos artísticos nos quais o mote venha, justamente, do diálogo com a diversidade de lugares em que eles se dão (2014: XI). A ideia de *novas derivas* abraça igualmente a variedade de formatos. Nesse sentido, poderia encampar, a meu ver, a deriva de *Traces*, em busca de detalhes, e também a deriva de *In the Cage*, regulada pela jornada laboral. Fazito compara: “Quando comecei a trabalhar no mesmo lugar, todos os dias, percebi que meus principais deslocamentos diários não eram mais horizontais mas sim verticais”. A caminhada que tinha originado os desenhos da cidade não fazia mais sentido. “A paisagem não variava mais”, prossegue Fazito, “a temática do meu trabalho se restringia à minha pessoa: as pequenas mudanças diárias que vivenciei” (2019). O autorretrato era a paisagem possível.

Essas considerações iniciais sobre *In the Cage* já apontam para o que haveria de peculiar no que Tiago Fazito nos oferta. Meu objetivo, nesta segunda parte do artigo, é compreender melhor o modo de existência do autorretrato que desponta do vídeo. A abordagem segue ainda o viés anacrônico, com suas noções de sobrevivência, esquecimento e ressurgimento. Para adiante da já mencionada deriva (*nova e vertical*), o texto busca discutir a *apropriação* de imagens de *arquivo* e, como desdobramento dela,

a ressignificação do material através da *montagem*. O exame crítico desses processos deve alimentar o debate sobre os aparatos de vigilância da vida social – e as possibilidades de se fazer frente, pela invenção artística, a tais meios de dominação.

Por ora, retomemos a paridade com a obra de Tehching Hsieh. Um dos elementos poéticos decisivos na performance que o taiwanês realiza em 1981 é a explanação do relógio-ponto como equipamento a serviço da subjugação do trabalhador. Se essa mesma operação vem apenas remotamente sugerida nos autorretratos de *Travail* (pela condição furtiva dos desenhos, riscados às pressas, na hora do almoço, com material de escritório), ela retorna de modo muito explicitado em *In the Cage*. O foco do vídeo está no monitoramento disciplinar. Sob o pretexto de promover segurança e prevenir infrações, a câmera inspeciona ininterruptamente o corredor, de olho no sujeito que passa e em sua conduta. À procura de tudo aquilo que se desvia da normalidade ou que pode configurar uma infração às normas, o escrutínio replica, em certa medida, o célebre *panóptico* analisado por Michel Foucault em *Vigiar e punir*.⁹ A exemplo da torre que supervisiona o comportamento dos detentos na prisão, e de maneira afim ao relógio-ponto, vistoriando os ritmos do serviço, a câmera de vigilância registra quem estiver ao alcance – e pelo maior tempo possível. Seu olhar é onisciente e incessante. Porém, nunca sabemos exatamente o quanto ela vê e quando vê, o que exatamente ela enquadra e sob qual ângulo. Malgrado o alerta (“Sorria, você está sendo filmado”), naturalizamos a existência do aparato. Esse convívio alcança um tal ponto de apagamento que deixamos de percebê-lo. Ao dissertar sobre o que se oculta nos utensílios de supervisão, Foucault detecta:

Ao lado da grande tecnologia dos óculos, das lentes, dos feixes luminosos, unida à fundação da física e da cosmologia novas, houve as pequenas técnicas das vigilâncias múltiplas e entrecruzadas, dos olhares que devem ver sem ser vistos; uma arte obscura da luz e do visível preparou em surdina um saber novo sobre o homem, através de técnicas para sujeitá-lo e processos para utilizá-lo (Foucault, 1999: 146).

Cabe destacar que, se esse modelo de sujeição tem algo de ficcional em Hsieh, algo de hipotético, quase alegórico, teatral mesmo, já que é o próprio artista quem estabelece os meios de regulação aos quais ele deve obediência, em *Fazito* trata-se de algo concreto, a

⁹ O *panóptico*, segundo a proposição de Foucault, diz respeito à arquitetura interna dos presídios e ao modo como ela, no centro e ao alto, possibilita a inspeção contínua das pessoas encarceradas, sendo que sua lógica disciplinar e coercitiva se estenderia a inúmeras outras esferas da vida social: “[O *panóptico*] é polivalente em todas as suas aplicações: serve para emendar os prisioneiros, mas também para cuidar dos doentes, instruir os escolares, guardar os loucos, fiscalizar os operários, fazer trabalhar os mendigos e ociosos” (1999: 170).

princípio não artístico e não opcional. Ele não está submetido a um *projeto possível* de disciplinarização e controle. Ele está submetido, de fato, a uma *ação prática* de disciplinarização e controle. A câmera instalada no corredor quer fiscalizar e dominar.

Ainda em termos comparativos, cabe anotar que, nos processos de elaboração dos desenhos de *Travail* e da performance do relógio-ponto, Tiago Fazito e Tehching Hsieh tiveram de, eles próprios, constituir os acervos que configurariam os trabalhos; desses arquivos, nada ou quase nada desprezaram. Os sentidos que os dois artistas perseguiam tinham de vir justamente desse amontoamento não-seletivo de imagens, um inventário programado e compulsório. Ainda que existissem em *Travail* as já referidas oscilações de humor de cada dia, a montagem seguia uma lógica sequencial e linear – no espaço expositivo, os desenhos vinham dispostos em 11 linhas e cinco dezenas de colunas. Por outro lado, no vídeo *In the Cage*, Fazito opera a partir de um arquivo preexistente, arquivo não arquitetado por ele, mas concebido como ferramenta de controle por alguém em posição de comando, alguém que pretende controlar o gesto dos outros. Em um acervo que se limita ao enquadramento de um pequeno corredor, o artista mineiro busca a si mesmo. O procedimento é de *escolha e apropriação*.

Por óbvio, desde pelo menos os *readymades* de Marcel Duchamp (1887 – 1968), nas primeiras décadas do séc. XX, escolher e apropriar-se tornaram-se gestos quase banais na história da arte, já amplamente debatidos e assimilados. O aspecto original em *In the Cage* – e talvez seja, finalmente, a hora de admiti-lo, quase ao final deste texto – é que estamos diante do caso raríssimo na História da Arte em que, por meio da apropriação, um artista alcança, fora de si e de seus meios mais imediatos, a construção de um *autorretrato*. Ele não se olha num espelho, ele nem mesmo posa para o vídeo, a imagem é captada na surdina, por um maquinário que o espreita, à sua revelia.

Há que sublinhar ainda o papel da *montagem* nesse processo: a transformação de três anos e meio de imagens, captadas e arquivadas esquivamente, em um vídeo de pouco mais de meia hora. O critério do artista, já se disse, era a presença dele próprio, atravessando o corredor feito assombração. Por meio da edição, a figura de Fazito é, agora, o que sobrevive, o que retorna, o que desaparece e surge novamente. O artista, ele mesmo, parece encarnar o que Didi-Huberman, em sua análise da montagem das imagens, chama de *detalhe*. É seu ir e vir como *detalhe* na edição do material que “[...] volta a colar todos os pedaços ou, pelo menos, fazer a sua contabilização geral”. Pondera o filósofo e historiador da arte: “Detalhar é enumerar todas as partes de um

todo, como se o ‘talho’ tivesse servido apenas para dar as condições de possibilidade de uma contabilização total, sem resto – uma soma” (2013b: 298). O todo, no caso, não equivale ao arquivo inteiro, ainda bruto; diz respeito, antes, ao vídeo já editado: a soma de todos os momentos em que o pequeno funcionário se faz visível, como um *talho*, um fantasma, desfilando sua *sobrevivência* na tediosa deriva vertical.

Caberia ainda, com sorte, trazer à comparação a menção que faz Didi-Huberman sobre o historiador como trapeiro, aquele que recolhe os restos, a sucata, os farrapos do mundo, pinçada das reflexões de Walter Benjamin. O que se dizia sobre o historiador, ajusta-se, aqui, ao *artista*: “[ele] vive sobre um monte de trapos: é o erudito das impurezas, dos restos da história. É o arqueólogo do inconsciente da história” (Didi-Huberman, 2015: 123). Ao editar as imagens da câmera de segurança, Fazito-como-arqueólogo recupera, entre as impurezas e os restos da vigília cotidiana, aquilo que sobreviverá.

No decorrer do processo, passando por apropriação e montagem conforme já enunciado, o artista inverte a lógica dos apetrechos de disciplinarização e controle. Se, numa câmera de vigilância, a visão de quem é observado está obstruída, ou seja, o sujeito habita um território em que pode ser visto mas não pode observar, o artista muda, na edição do vídeo, o sentido desse olhar – literal e simbolicamente. Ocorre que, entre as tarefas de Fazito em sua jornada burocrática diária, figurava a manutenção da câmera. Ainda que provisoriamente, ainda que por um condicionamento técnico-administrativo, ele tinha a chance de assumir a posição de vigia/vigília. Em nome do direito de imagem, o artista separou aquelas em que aparecia – e somente aquelas.

Nisso, Fazito assumia um papel muito próximo ao do *arconte*, o mítico personagem que, na formulação de Jacques Derrida, não apenas respondia pela segurança física dos arquivos que guardava, mas tinha também o poder de interpretá-los: o arconte era aquele que dizia a norma, exercia a autoridade, detinha o chamado *poder arcôntico* (2001: 13).¹⁰ No cerne, Fazito-como-arconte torna visível o dispositivo de controle, faz dele um assunto, uma presença, para então consumir uma espécie de vingança: as imagens de subordinação – antes dissimuladas, interditas, recalcadas – agora são obra

¹⁰ *Arkheion*, na Antiga Grécia, nomeava a casa em que eram depositados os registros e os documentos oficiais. *Arconte* designava o magistrado superior que atuava como guardião e controlador da casa. Na acepção de Derrida, uma ciência do arquivo deveria discutir a autoridade do arconte, procurando desvelar, em uma arqueologia do arquivo, a própria constituição desse poder, para então superá-lo e transcendê-lo (2001).

de arte. Tornam-se pessoais e inalienáveis: autorretrato. Na contabilização geral, o que era instrumento de dominação do outro vira retrato de si.

Em busca de algo mais ou menos semelhante, lembro de certo autorretrato de Millôr Fernandes (1923 – 2012). A colagem, datada de 1998 e intitulada *Poluição burocrática*, resultava de lento e persistente processo de acumulação: tinha por matriz a extraordinária coleção de crachás, carteirinhas e outros acessórios de identificação profissional e institucional, com fotos 3 x 4 que não foram feitas por ele mas que ele guardou durante décadas de atuação como jornalista, artista gráfico e cidadão brasileiro. No painel, medindo 80 por 120 centímetros, sobrepõem-se aos documentos uma plethora de comprovantes, guias de recolhimento, notificações oficiais e carimbos de “urgente” (fig. 16). Reproduzida no livro *Tempo e contratempo* (1998), a montagem vem acompanhada de uma legenda em que Millôr fala de si na terceira pessoa: “Millôr considera esse o seu trabalho plástico mais pungente, todos os documentos de sua vida, amarfanhados, amarelados, consumidos, mostrando a passagem devastadora do tempo” (p. 16). Texto e imagem justapõem – à melancolia pelo tempo perdido – algo que, de certa forma, também se manifestava na performance de Tehching Hsieh e no vídeo de Tiago Fazito: um certo humor, ou, pelo menos, algo de risivelmente irônico.





Fig. 16
Milton Viola Fernandes, dito MILLÔR FERNANDES (1923 – 2012)
Poluição burocrática (no alto, detalhe), 1998
 Colagem sobre cartão, 80 x 120 cm
 Fonte: FERNANDES, Millôr. *Tempo e contratempo*. São Paulo: Beca, 1998, p. 16-17

Retomo, como consideração final, quase como paráfrase, certo comentário de Byung-Chul Han. Em sua análise da *sociedade do desempenho*, desdobramento mais recente da *sociedade da vigilância* denunciada por Foucault, o filósofo coreano observa que o “infarto da alma” nunca se dá em condição plural: “[...] é um cansaço solitário, que atua individualizando e isolando” (2017: 71). Também aí chama atenção o desalinhamento que a arte pode provocar: o autorretrato do trabalhador inconformado e disposto ao enfrentamento calha de abarcar, apesar de uno, a figura de muitos. O autorretrato, nesse caso, deixa de ser solitário, não individualiza e tampouco isola. Antes, escancara o que deixou de ser secreto, faz apelo a uma consciência coletiva.

Referências

- BECHLER, Janaina. *Deriva parada: experiência e errâncias urbanas*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional, UFRGS. Porto Alegre, 2014.
- BITTENCOURT, Renata. “Sou eu que dou as ordens: a autorrepresentação de Heitor dos Prazeres”. In: *ARS*. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, v. 45, 2022.

- CICERO, Antonio. *Guardar*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- CLARK, T. J. “Grotesco David com a bochecha inchada: um ensaio sobre o auto-retrato”. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- DEBORD, Guy. “Teoria da deriva”. In: BERENSTEIN JACQUES, Paola (org.). *Apologia da deriva, escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “Aby Warburg, l’histoire de l’art à l’âge de fantômes”. In: *Artpress*. N. 27, mar. 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “Prefácio”. In: MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: Questão colocada aos fins de uma História da Arte*. São Paulo: Editora 34, 2013b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Ediotra da UFMG, 2015.
- FAZITO, Tiago. Entrevista a Eduardo Veras, realizada por e-mail entre 11 e 12 de janeiro de 2019.
- FAZITO, Tiago. Depoimento disponível no site do artista, s/d: tiagofazito.com
- FERNANDES, Millôr. *Tempo e contratempo*. São Paulo: Beca, 1998.
- FLECKNER, Uwe. *Aby Warburg y el poder de las imágenes*. Buenos Aires: Ubu Ediciones, 2022.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes, 2017.
- HARLEY, Brian. “Mapas, saber e poder”. In: *Confins – Revista Franco-Brasileira de Geografia*. França / Brasil, n. 5, 2009.
- KNAUSGARD, Karl Ove. *A morte do pai: minha luta (1)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

STILES, Kristine. SELZ, Peter (org.). *Theories and documents of contemporary art*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1996.

VERAS, Eduardo. *Entre ver e enunciar* – O uso da entrevista em estudos sobre o processo de criação artística. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRGS. Porto Alegre, 2006.

VERAS, Eduardo. “História Oral e História da Arte: aproximações”. In: SANTHIAGO, Ricardo (org.). *História oral e arte*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

VERAS, Eduardo. “Entrevistas com artistas: canteiro virgem de conteúdo fértil”. In: *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRGS. Porto Alegre, v. 22, n. 37, set. 2017. Dossiê: A hora das entrevistas.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas derivas*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

Fotoetnografia de bolso: Notas empíricas de um campo fotoetnográfico sobre Masculinidades Negras

*Pocket Photoethnography: Empirical Notes from a
Photoethnographic Field Study on Black Masculinities*

Felipe Bandeira Netto

Universidade Federal do Pará

Belém, PA, Brasil

felipe.netto@ifch.ufpa.br

<https://orcid.org/0000-0001-8894-4599>

Denise Machado Cardoso

Universidade Federal do Pará

Belém, PA, Brasil

denise@ufpa.br

<https://orcid.org/0000-0001-5318-784>

Luiz Eduardo Robinson Achutti

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, RS, Brasil

robinson.achutti@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2721-6659>

Recebido em: 30 de junho de 2024

Aceito em: 30 de julho de 2024

Resumo

O estudo tem como objetivo explorar a fotoetnografia como metodologia de investigação antropológica, destacando sua relevância para o estudo das masculinidades negras. A metodologia combina a fotografia com a etnografia, permitindo que imagens complementem o texto, trazendo à tona experiências que podem não ser captadas apenas pela linguagem verbal. É proposta a construção de narrativas visuais que capturam a subjetividade e complexidade das interações sociais, observando que o fotógrafo desempenha um papel ativo na criação dessas representações. O trabalho resultou em um ensaio fotoetnográfico que utiliza a fotografia de homens negros nus como uma forma de resistência e reflexão sobre identidade e corpo, desafiando estereótipos e preconceitos raciais e sexuais. A pesquisa conclui que a fotoetnografia oferece um campo metodológico fértil para a compreensão das masculinidades negras, promovendo uma ética visual inclusiva e crítica.

Palavras-chave: Fotoetnografia; Masculinidades Negras; Antropologia Visual.

Abstract

The study aims to explore photo-ethnography as an anthropological research methodology, highlighting its relevance to the study of Black masculinities. The methodology combines photography with ethnography, allowing images to complement the text by revealing experiences that may not be captured through verbal language alone. The author proposes the construction of visual narratives that capture the subjectivity and complexity of social interactions, emphasizing the active role of the photographer in creating these representations. The study resulted in a photo-ethnographic essay using nude photographs of Black men as a form of resistance and reflection on identity and the body, challenging racial and sexual stereotypes and prejudices. The research concludes that photo-ethnography provides a fertile methodological field for understanding Black masculinities, promoting an inclusive and critical visual ethics.

Keywords: Photo-ethnography; Black Masculinities; Visual Anthropology.

"A fotografia é a guardiã silenciosa da memória, capturando o tempo em suas mãos: o passado é preservado, o presente imortalizado, e o futuro eternamente esperançoso." – Felipe Bandeira

O que é uma fotoetnografia?

Não há como falar de fotoetnografia sem voltar ao ano de 1997, quando o professor Luiz Eduardo Robinson Achutti, reflete sobre a imagem e a antropologia e conceitual a intersecção entre a fotografia e a antropologia com atravessamentos da etnografia, criando assim, a fotoetnografia. Este fato reflete uma inflexão crucial na intersecção entre antropologia e fotografia, indicando uma evolução significativa na maneira como compreendemos a imagem e sua função na sociedade.

Naquele momento, à medida que se avançava para um futuro cada vez mais permeado pela tecnologia digital dado o advento do computador e internet, era imperativo reconsiderar e justificar o papel da fotografia não apenas como uma ferramenta de documentação, mas também como um meio expressivo e narrativo poderoso dentro do campo antropológico.

Assim, Achutti (1997) pensando a fotografia, desde suas origens, quando foi considerada um reflexo da realidade, um espelho que supostamente capturava a verdade objetiva dos objetos e sujeitos que documentava. Contudo, Achutti, pensando a ascensão da tecnologia digital e a possibilidade de manipulação quase indetectável das imagens, desafiou a percepção de objetividade da imagem e passou a considerar que a imagem digital, não apenas transformaria a fotografia em um meio mais flexível e adaptável, mas também redefiniria sua relação com a verdade e a realidade.

Pensando nisso, no contexto antropológico, a fotoetnografia, assumiria uma posição ainda mais crítica. Partindo de estudos e reflexões filosóficas, e assim, reconhecendo a fotografia como uma construção, um discurso visual que articula perspectivas e interpretações do mundo, não havia como não pensar sua relação direta com a antropologia que se tornará mais evidente e necessária. Ele aponta a fotografia, e sua capacidade de capturar "não ditos" e nuances sutis da existência humana, oferecendo uma janela para a complexidade das interações sociais e culturais que o texto por si só muitas vezes não conseguiria expressar.

Entretanto, ele aponta que essa nova era da fotografia, marcada pela manipulação digital, não deve ser vista como uma perda da pureza ou autenticidade fotográfica, mas sim como uma expansão de suas capacidades expressivas. A habilidade de alterar e ajustar imagens pode ser empregada para acentuar e focar em aspectos da realidade cultural que podem ser obscurecidos em representações mais 'objetivas'. Tal manipulação não necessariamente compromete a integridade da fotografia como meio antropológico, mas pode, de fato, enriquecer a maneira como interpretamos e compreendemos os contextos culturais.

A fotoetnografia, conforme descrito e caracterizada pelo professor Luiz Eduardo Robinson Achutti, se distingue enquanto técnica, metodologia, texto e pesquisa por várias características fundamentais. Achutti (1997) constrói a teoria e as bases em sua tese de mestrado, entretanto, é em sua tese de doutoramento, que Achutti (2004) estabelece mais solidamente como estas técnicas caracterizam a fotoetnografia:

- a) Registro Visual: A fotografia serve como uma ferramenta essencial para documentar visualmente elementos como rituais, expressões artísticas, arquitetura, vestimentas e paisagens, que são cruciais para a compreensão de uma cultura. As imagens capturadas preservam a memória cultural das comunidades, permitindo que futuras gerações acessem essas informações visuais. Além disso, o registro visual ajuda os pesquisadores a compartilharem complexidades e nuances culturais por meio de elementos visuais e simbólicos.
- b) Narrativa Visual: As fotografias são estrategicamente organizadas em uma sequência que narra uma história, guiando o espectador através de diferentes facetas da cultura em estudo. Esta sequência deve ser coesa e manter uma clara conexão temática e visual entre as imagens, ajudando a evocar emoções e transmitir a essência da cultura observada. A narrativa visual permite que o espectador interprete os símbolos e metáforas presentes, oferecendo uma compreensão mais profunda dos aspectos culturais capturados.
- c) Complementaridade com a Pesquisa Etnográfica: A fotoetnografia enriquece a pesquisa etnográfica tradicional, integrando texto e imagem para transmitir informações de maneira abrangente. O texto complementa as imagens, fornecendo contexto histórico, análises conceituais e interpretações culturais, promovendo uma reflexão crítica e uma análise mais aprofundada das questões apresentadas.
- d) Subjetividade do Fotógrafo: Reconhecendo a influência do olhar pessoal do fotógrafo, a fotoetnografia enfatiza como as escolhas de temas, enquadramentos, ângulos e composição refletem a perspectiva única do fotógrafo sobre a cultura estudada. Esta subjetividade desempenha um papel crucial na forma como as narrativas visuais são construídas e interpretadas, exigindo uma reflexão crítica sobre a prática do fotoetnógrafo e suas próprias influências e preconceitos.
- e) Documentação: As fotografias atuam como documentos vitais para a preservação da história e da memória das comunidades estudadas. Elas capturam detalhes significativos que podem não ser facilmente descritos em palavras, facilitando a comunicação intercultural e servindo como um recurso valioso para futuras pesquisas.
- f) Interpretação: A análise das fotografias envolve uma interpretação profunda dos significados culturais, considerando o contexto cultural em que as imagens foram produzidas. A interpretação das imagens ajuda a revelar informações sobre identidade, ritual, mitologia, e outras dinâmicas culturais, contribuindo para um entendimento mais complexo e simbólico da sociedade.

Assim, compreendo a fotoetnografia como um processo que é mais do que construir imagens; um processo meticuloso e reflexivo de imersão, observação e representação da realidade cultural dos interlocutores, eventos e/ou sociedade.

Para construirmos uma fotoetnografia, precisamos, primeiro, definir claramente o problema de pesquisa. Isso envolve escolher um foco que não apenas desperte interesse científico antropológico, mas que também seja relevante para as comunidades envolvidas. Este problema deve permitir uma investigação sobre aspectos culturais, sociais e humanos, articulando questões que possam ser exploradas visualmente.

Para isso, a imersão no campo é essencial, para que se possa entender o contexto e a dinâmica do que se pretende pesquisar. Durante este período, viver junto à comunidade, interlocutores e outros, é fundamental, participando e observando as rotinas diárias, o que permite captar a essência das interações e das práticas culturais de maneira autêntica. Esta etapa é crucial para estabelecer uma relação de confiança e respeito mútuo entre o pesquisador e os participantes.

Isso nos leva a construção das imagens e não apenas captura, pois capturar imagem é fazer sem intencionalidade, e aqui, nós construímos a imagem, pois há uma intenção, teoria, e outros que nos orientam para tal. Deste modo, a captura de imagens é o coração da fotoetnografia. Cada fotografia deve ser pensada como uma narrativa visual que conta uma parte de uma história, cultura e outros. Importante, aqui também, é a ética da representação: as imagens devem respeitar a dignidade e a privacidade dos sujeitos, evitando estereótipos ou simplificações. A escolha do momento, do ângulo e da composição são deliberadas, buscando construir profundidade e complexidade dentro das experiências humanas.

Estas imagens que construímos no campo, são informações. É neste momento que entra o pesquisador e seu conhecimento teórico, experiência e percepções do campo, pois precisa ser sabedor das teorias antropológicas, pois uma coisa é certa, não se constrói uma fotoetnografia sem a orientação das teorias antropológicas. Deste modo, após a construção das imagens, você faz as escolhas de quais imagens serão utilizadas, neste momento, elas deixam de ser informações passam a ser dado, a somente agora segue-se a análise e interpretação. Esta etapa envolve revisar as fotografias e contextualizá-las com as notas de campo e conversas, se houver. Cada imagem é analisada não só pelo seu conteúdo explícito, mas também pelo que revela sobre as estruturas sociais, as relações de poder e as identidades culturais. A interpretação deve ser feita de maneira crítica e reflexiva, considerando a interação entre o observador e o outro.

Assim, a fotoetnografia constitui uma abordagem metodológica dentro do campo da antropologia, onde a fotografia não é meramente instrumentalizada como registro, mas é empregada como um eixo central para a exploração e representação das dimensões culturais e sociais (Banks, 2001). Esta prática se situa na interseção entre arte e ciência, explorando a capacidade única da fotografia de descortinar detalhes que escapam aos métodos tradicionais de observação etnográfica.

Esta perspectiva pode ser compreendida como uma metodologia antropológica que emprega a fotografia como instrumento central para a exploração e representação de culturas e sociedades. Esta abordagem vai além do simples registro visual, situando-se na intersecção entre arte, filosofia e ciência. A fotografia, neste contexto, tem a capacidade de desvelar sutilezas e particularidades que muitas vezes não são captadas pelos métodos convencionais de observação e descrição etnográfica. A câmera assume o papel de um instrumento etnográfico nas mãos do antropólogo, que a utiliza para registrar a essência das interações humanas e dos ambientes sociais, Sarah Pink (2001). Neste processo, a fotoetnografia transcende a simples documentação visual, assumindo um papel ativo na interpretação e construção da realidade cultural.

Do ponto de vista da filosofia da fotografia, essa metodologia desafia e questiona as noções tradicionais de objetividade na pesquisa antropológica. As decisões sobre o que e como fotografar introduzem um elemento de subjetividade inescapável, onde cada imagem resulta ser uma construção que reflete as percepções, os preconceitos e o contexto cultural do fotógrafo (Barthes, 1980). Essa prática coloca em xeque as pretensões de uma "verdade" objetiva na antropologia, propondo, ao contrário, que toda realidade capturada é mediada pela perspectiva do observador.

Cada fotografia é uma construção que reflete as percepções, os vieses e o contexto cultural do fotógrafo, desafiando as ideias de verdade e realidade na antropologia e propondo que a "realidade" capturada é sempre uma realidade vista através dos olhos de quem observa, sendo assim, também uma forma de reflexão sobre o próprio ato de observar. Ela convida tanto o antropólogo quanto o público a ponderar sobre nossas maneiras de ver e interpretar o outro, configurando-se não apenas como um método de investigação, mas também como uma prática filosófica que interpela e amplia nossa compreensão sobre a natureza da realidade, a ética da representação e o papel do antropólogo no mundo contemporâneo.

Incorporar a fotografia à prática etnográfica permite ao antropólogo engajar-se em um diálogo contínuo com o objeto de estudo, facilitando uma intimidade e imersão que métodos puramente textuais podem não alcançar (Harper, 2002). Além disso, as imagens produzidas oferecem aos sujeitos da pesquisa a oportunidade de se verem representados de maneiras que as palavras podem falhar em expressar, promovendo uma interação rica e multifacetada entre o pesquisador e os participantes.

A fotoetnografia também se destaca por seu potencial de comunicar aspectos da experiência humana a um público mais amplo, ultrapassando as fronteiras do acadêmico para tocar em questões de empatia, advocacia e mudança social. As imagens, ao evocar emoções, podem desafiar estereótipos, questionar políticas e inspirar ações, preservando ao mesmo tempo a complexidade, a individualidade, identidade e as especificidades dos interlocutores (Collier Jr; Collier, 1986).

Deste modo, ela não é apenas um método de pesquisa, mas também uma forma de reflexão sobre o próprio ato de ver. A fotoetnografia convida tanto nós, antropólogo, quanto o público, a refletir sobre nossas formas de perceber e interpretar o outro, onde de modo filosófico questiona e expande nossas compreensões sobre a natureza da realidade, a ética da representação e o papel do antropólogo na sociedade contemporânea, Elizabeth Edwards (1992).

Ser um fotoetnógrafo

A inter-relação entre antropologia e fotoetnografia é onde teoria e prática se encontram para criar novas formas de compreender e representar as experiências humanas. A antropologia, enquanto ciência social, busca analisar e interpretar as diversas manifestações culturais e sociais, e a fotoetnografia se apresenta como uma extensão não só metodológica visual, mas, também uma forma de escrita dessa prática, integrando o olhar fotográfico ao trabalho de campo etnográfico.

A centralidade do conhecimento antropológico na fotoetnografia é indiscutível. Todo fotoetnógrafo deve possuir uma base teórica para não somente entender, mas também, compreender as nuances culturais, sociais e históricas do grupo ou comunidade que pretende retratar. A fotografia, neste contexto, não é um simples registro documental; ela é em um ato interpretativo, onde o fotoetnógrafo analisa e revela através de imagens, símbolos e comportamentos que traduzem as relações sociais e culturais, como sugere Becker (1982; 1995). A compreensão dessas dinâmicas exige uma imersão nas teorias que envolvem raça, classe, gênero, identidade, entre outros fatores que moldam a vida social.

Por outro lado, ela também demanda um conjunto de habilidades técnicas e estéticas que não fazem parte da formação tradicional de um antropólogo. O uso da câmera, a escolha de lentes, o controle da iluminação e a composição visual são competências fundamentais para que as imagens realizadas carreguem significado etnográfico. Como Banks e Zeytlin (2001) afirmam, o fotoetnógrafo precisa também de um olhar artístico para fazer escolhas estéticas que influenciam como as imagens serão percebidas. Este processo criativo envolve a seleção de ângulos, momentos e enquadramentos que, juntos, conferem à fotografia a capacidade de ser uma "escrita com luz", oferecendo uma camada de análise visual que seja em si, um texto etnográfico.

Este diálogo entre antropologia e fotografia, entretanto, não é apenas técnico ou metodológico; ele é epistemológico. A prática da fotoetnografia coloca o pesquisador em uma posição de constante negociação entre o que é observado e o que é representado. Assim como Geertz (2008) discute em sua análise da "descrição densa", o antropólogo não é um mero espectador passivo, mas sim um intérprete que constrói narrativas baseadas em suas observações, o mesmo se aplica ao fotoetnógrafo, que não apenas realiza imagens, mas também as constrói de modo a comunicar uma interpretação cultural específica. Dessa forma, o processo fotoetnográfico pode ser visto

como uma prática dialógica, onde o pesquisador interage com seu campo de estudo de maneira ativa. A câmera, nesse contexto, funciona como uma mediadora dessa interação, e o ato de fotografar se torna um processo de construção do conhecimento. As imagens criadas são, ao mesmo tempo, reflexos da realidade observada e interpretações dessa realidade, moldadas pela perspectiva teórica e pelos pressupostos do fotoetnógrafo. Se tornando um ato de criação e interpretação.

Deste modo, a responsabilidade ética deste processo não pode ser ignorada. Ao escolher quais momentos e aspectos culturais registrar e como apresentá-los, o fotoetnógrafo influencia diretamente a percepção do público sobre as culturas e sociedades que está representando. A fotoetnografia, tal como a antropologia textual, carrega consigo o poder e a responsabilidade de construir narrativas e significados, o que exige uma abordagem ética e reflexiva para evitar reducionismos ou representações distorcidas.

O que é uma etnografia?

A etnografia, longe de ser uma sequência de passos predeterminados ou uma “receita de bolo”, é um processo dinâmico e adaptativo que exige do pesquisador flexibilidade, sensibilidade cultural e uma disposição para o inesperado. Ao contrário de métodos mais estruturados nas ciências sociais, a etnografia é caracterizada por sua fluidez e pela necessidade constante de ajuste às circunstâncias do campo. O sucesso de uma etnografia não reside em fórmulas replicáveis, mas na capacidade do antropólogo de imergir nas complexidades da vida social que busca compreender.

A experiência etnográfica começa pela imersão no campo, um processo que vai além de simplesmente estar fisicamente presente. É preciso “viver” a pesquisa, isto é, envolver-se com as pessoas, com seus costumes, e com os contextos locais de forma a registrar, as sutilezas das interações sociais e culturais. Na Amazônia é mergulho em rio com águas barrentas. O que irá definir a profundidade e a densidade de seu campo de pesquisa é a coragem do mergulho e, ocasionalmente, perder o medo de abrir os olhos da percepção. Pois a profundidade e complexidade de uma etnografia se encontra na profundidade do mergulho que o antropólogo se dispõe a realizar! Essa imersão, não é um ato passivo. Ao contrário, requer coragem para explorar territórios desconhecidos e uma disposição para renunciar a respostas fáceis ou prontas.

Deste modo, é de fundamental importância estabelecer relações de confiança e reciprocidade com os interlocutores. Este processo de aproximação é muitas vezes lento, marcado por desconfiança inicial, como também observado por antropólogos clássicos como Bronislaw Malinowski e Clifford Geertz. A aceitação pelos membros da comunidade, um “dar e receber” contínuo, é vital para a coleta de informações para a compreensão das dinâmicas sociais.

No entanto, é preciso destacar que a etnografia não é um método com garantias. Cada contexto cultural apresenta suas particularidades, e o que pode ser eficaz em uma situação pode não ser em outra. Esse caráter imprevisível do campo, que pode inicialmente parecer um obstáculo, é na verdade o que dá à etnografia sua força analítica. A adaptação constante e a abertura ao novo são elementos importantes para a realização da pesquisa.

A etnografia, também nos recorda do potencial prático e ético da antropologia. O envolvimento direto do pesquisador com a comunidade não deve se limitar à observação, mas pode culminar em iniciativas que impactem positivamente a vida das pessoas. Essa dimensão aplicada reforça o papel da etnografia como um caminho não apenas para o entendimento, mas também para a ação em prol das comunidades, oferecendo soluções que dialoguem com as necessidades locais. Não sendo, o

etnógrafo, apenas um espectador, mas um participante do processo social. Cada gesto, interação e escolha metodológica impacta no conhecimento que buscamos construir.

A justificativa

A escolha da fotoetnografia como método de investigação nas ciências sociais, especialmente no estudo das masculinidades negras, está alicerçada na capacidade dessa abordagem de evidenciar a interseção entre visualidade e experiência sociocultural. Ao combinar técnicas fotográficas com práticas etnográficas, a fotoetnografia oferece uma narrativa visual que ultrapassa as limitações da linguagem verbal, proporcionando uma interpretação profunda e visceral dos cotidianos vividos. Essa abordagem é valiosa para estudar masculinidades negras, pois facilita a expressão de identidades e práticas frequentemente marginalizadas nas narrativas dominantes.

Boni (2007) destaca que a fotoetnografia permite uma adentrar nas dinâmicas culturais e sociais dos interlocutores, percebendo, assim, as características das experiências de masculinidade em diversos espaços, como família, trabalho e comunidade. Além disso, oferece um instrumento para desafiar representações estereotipadas, monolíticas das masculinidades negras, ampliando a visibilidade dessas experiências e combatendo o racismo estrutural. Pink (2007) aponta, as imagens constroem e comunicam conhecimento antropológico de forma que o texto isolado não alcança.

O caminhos...

Minha trajetória acadêmica e pessoal, enquanto homem quilombola, fotógrafo e professor, converge em uma pesquisa de doutorado em antropologia, com enfoque na fotoetnografia das masculinidades negras e do corpo nu masculino negro. Minha escolha por este tema transcende interesse acadêmico, configurando-se como uma necessidade íntima de questionar e reconfigurar os estereótipos que historicamente desumanizam e objetificam corpos negros.

Utilizando teorias de Michel Foucault e Merleau-Ponty, minha abordagem busca demonstrar como as relações de poder moldam as percepções sobre o corpo e a sexualidade, e como a fenomenologia nos permite entender o corpo como um agente ativo na construção de sentido. Essa metodologia visual se desdobra em um campo fértil de reflexão sobre identidade, resistência e a intersecção de raça, gênero e sexualidade, propondo novas leituras sobre as masculinidades negras.

A fotoetnografia é central, permitindo a percepção de expressões que os textos frequentemente não abarcam. Ao trabalhar com a representação do nu de homens negros, encontro uma forma de resistência contra a objetificação e marginalização impostas por estereótipos raciais e sexuais. Essa prática fotográfica, aliada à análise crítica, serve como um ato de reconciliação pessoal e acadêmica, ao mesmo tempo em que promove uma ética visual mais inclusiva.

Ao utilizar plataformas digitais como Instagram para interagir com meus interlocutores, criei um espaço dinâmico para discutir questões de consentimento, vergonha e expressão corporal. A interatividade permitida pelas redes sociais oferece um campo metodológico interessante, onde a troca de imagens e perguntas gerou reflexões sobre a vulnerabilidade e a negociação das identidades masculinas. Esse processo revelou como normas sociais e expectativas de gênero são desafiadas e renegociadas nas esferas públicas e privadas, possibilitando novas formas de visibilidade e expressão.

Minha pesquisa, influenciada pelas teorias feministas, em especial o feminismo negro, busca articular a interseccionalidade entre raça, gênero e classe, como propõem

Angela Davis e Gloria Anzaldúa. Esse referencial crítico permite uma compreensão das masculinidades negras, apontando como os corpos negros enfrentam e resistem às pressões normativas de masculinidade hegemônica. Eu busco, utilizando a fotografia e a análise etnográfica, construir um diálogo mais inclusivo sobre as múltiplas masculinidades negras, propondo uma ética visual e um espaço para resistências culturais e identitárias.

O campo...

A etnografia, conforme argumentado por Mariza Peirano (2014), não pode ser reduzida a um simplesmente um método de pesquisa, ela deve ser vista como um processo abrangente e complexo que envolve coleta de informações, análise de dados, reflexão teórica, interpretação e escrita, resultando em uma contribuição significativa para o conhecimento antropológico. Deste modo, a fotoetnografia segue essa lógica, transcendendo o método para se constituir como uma fusão de técnicas, teorias, reflexões e vivências, enriquecendo a compreensão da pesquisa e permitindo um olhar mais profundo sobre as masculinidades negras.

A abordagem metodológica qualitativa deste trabalho utiliza a fotografia como ponto de partida para conversas abertas e inclusivas. Em vez de entrevistas estruturadas, opto por diálogos semiestruturados, possibilitando interações mais fluidas e respeitando a individualidade dos participantes. A análise visual das imagens complementa essas interações, como emoções e conflitos internos expressos por meio da linguagem corporal e das expressões faciais. Permitindo uma compreensão sensível e respeitosa das experiências individuais em relação aos estereótipos sociais. A escolha de utilizar imagens como uma ferramenta de diálogo cria um espaço onde os participantes se sentem à vontade para explorar e expressar suas percepções de masculinidade de maneira mais autêntica e sem a pressão de um formato rígido.

As fotografias realizadas são analisadas à luz da construção histórica e cultural das masculinidades negras, refletindo as lutas, resistências e resiliências enfrentadas por esses homens. A obra de Frantz Fanon (2020) é fundamental para entender como a descolonização da percepção visual é um processo de ruptura com estereótipos impostos. Teóricos como Hall (1997) e Gilroy (1993) contribuem para a compreensão das representações imagéticas, enquanto autores como Judith Butler (2018) ajudam a conceber o gênero como uma performance social continuamente negociada, especialmente no que tange à masculinidade negra.

Ao utilizar a fotografia de homens negros nus, enfrento desafios relacionados a preconceitos e estereótipos sobre a minha identidade como homem cis gay, e sobre a seriedade e integridade do meu trabalho científico. Esses preconceitos, muitas vezes ligados à objetificação dos corpos, são superados por meio de um processo colaborativo e ético de diálogo com os participantes, o que fortalece a confiança e valida a relevância acadêmica da pesquisa. A fotografia, nesse contexto, não é apenas um instrumento de registro, mas um meio de construir relações e promover um entendimento mais inclusivo.

Ao longo de minha jornada metodológica, construo um campo de pesquisa colaborativo e participativo, onde a fotografia atua como um elo entre a teoria e a prática, revelando camadas de significado e proporcionando novas perspectivas sobre o corpo, a identidade e a resistência cultural. A superação do preconceito que enfrento é um ato de resistência, que busca deslegitimar estruturas de poder que marginalizam tanto as identidades raciais quanto sexuais.

Os atravessamentos dos caminhos metodológicos...

Minha pesquisa sobre fotografias, corpos, gênero, sexualidade e raça é profundamente pessoal e transformadora, um confronto íntimo com as estruturas sociais e pessoais que moldam a percepção de mim mesmo e dos outros. Ao me inserir no processo metodológico como interlocutor da pesquisa, fotografando meu corpo nu, enfrentei não apenas uma imagem, mas as normas sociais que marginalizam certos corpos, especialmente os negros, como o meu.

Demorei sete anos para reunir a coragem necessária para me autofotografar nu, algo que exigia dos outros, mas evitava em mim mesmo. Esse processo introspectivo me levou a novas percepções sobre minha própria masculinidade, desafiando as narrativas impostas pela sociedade. Ao me despir, literalmente e metaforicamente, me deparei com a vulnerabilidade e a resistência do meu corpo diante dos estereótipos sociais. Frantz Fanon (2020), explora como o corpo negro está preso sob o peso das percepções racistas e coloniais. De forma similar, percebi que minha masculinidade, quando exposta, se encontra vulnerável às mesmas construções sociais que limitam o que um corpo masculino deve ser.

Esse processo me remete à "corporeidade reflexiva" de Merleau-Ponty (2018), que vê o corpo não como um objeto passivo, mas como um sujeito ativo, capaz de agir e perceber o mundo ao seu redor. Fotografar meu corpo nu tornou-se um ato de resistência e autoconhecimento, desafiando as normas de masculinidade e reivindicando minha agência em definir minha própria identidade. O corpo, conforme Merleau-Ponty postula, é nosso meio de interação com o mundo, mediando nossas experiências e percepções. Essa compreensão foi importante para compreender a desconstrução das normas que limitam a expressão da masculinidade negra, ao mesmo tempo que proporciona novas formas de reconstrução identitária.

Assim, minha vivência individual se entrelaça com experiências coletivas, refletindo e influenciando as estruturas sociais e de poder que moldam a percepção dos corpos negros e suas masculinidades, abrindo espaço para uma subversão dessas narrativas.

Corpo do ensaio fotoetnográfico

Deixo agora de lado a rigidez das palavras acadêmicas para mergulhar em águas profundas e turvas da narrativa literária. Como fotoetnógrafo, busco construir não apenas imagens, mas as histórias entrelaçadas cada vez que aperto o obturador da câmera, em cada luz e sombra que modelam os corpos diante da minha lente. A história que contarei é tão real quanto os grãos de uma velha fotografia em preto e branco, e ela começa com ele – um pseudônimo necessário para proteger sua identidade enquanto desvendo caminhos com o auxílio da minha câmera.

A história de “dele”, nome que lhe atribuo aqui para guardar sua identidade real, é uma história tecida em três atos distintos, três sessões fotográficas que não apenas registram sua imagem, mas também desenham o contorno de uma relação complexa e profundamente humana entre observador e observado.

O primeiro encontro ocorreu numa tarde quente de sol intenso e cores vividas, um dia atípico para o inverno amazônico de janeiro de 2020, no espaço confinado do meu apartamento. Entre as quatro paredes de um quarto simples e o ar livre do pátio, as primeiras imagens dele foram capturadas. Sua presença ali, vulnerável e ao mesmo tempo imponente, era a de um homem que carregava em seu olhar histórias não contadas e futuros ainda por desenhar.

O segundo ato se deu três anos após nosso primeiro encontro, desta vez em um quarto de hotel impessoal e transitório. As lentes da minha câmera buscavam desvendar as camadas que o tempo havia adicionado ou removido de sua persona. Esse segundo

ensaio revelou mais do que mudanças físicas; desdobrou emoções e revelações que apenas o tempo é capaz de trazer à superfície.

1º ATO – *A primeira vez*

Era janeiro de 2020, e inverno amazônico, os rios suspensos pairavam sobre nossas cabeças, entretanto, era um dia atípico. O sol se fazia presente e penetra impiedosamente pelas janelas, desenhando linhas douradas pelos cômodos de minha casa. Foi ali, naquela tarde quente, saturada de calor e expectativa, que fiz as primeiras imagens dele. Nosso cenário era despretensioso – um quarto comum com paredes que já conheceram cores mais vivas e um pátio que se abria para o cinza da cidade e o verde de algumas árvores a sua frente.

Foi ali, que ele fez sua primeira aparição, sua figura moldada tanto pela luz quanto pelas sombras do ambiente. Havia nele uma presença que oscilava entre a vulnerabilidade e a imponência, como se cada movimento seu fosse uma narrativa própria, carregando ecos de histórias silenciadas e antecipações de futuros ainda por tecer, era está a leitura que eu fazia de seu corpo, movimento e expressões.

À medida que configurava a câmera, percebi sua hesitação. As primeiras imagens, capturadas enquanto ele ainda estava vestido, revelavam mais do que apenas a superfície de sua pele; elas insinuavam um diálogo interno tumultuado. Sensível à sua relutância, com um olhar tranquilizador, murmurei: "Se não se sentir à vontade, podemos deixar para um outro dia as imagens de nu!"

Houve um momento de silêncio, quase palpável, durante o qual ele pareceu debater consigo mesmo. Inicialmente, rejeitou a ideia de posar nu, uma decisão que respeitei sem hesitar. Contudo, como se movido por uma força interior que buscava superar seus próprios medos, ele mudou de ideia. "Vamos fazer," disse ele, a voz embargada por uma timidez visível.

Quando se despiu, a tensão em seus ombros era evidente, e uma vergonha inicial tingiu suas bochechas de um rubor sutil. Confessou então, com uma honestidade que quebrou o último véu entre fotógrafo e o interlocutor, que nunca havia ficado nu diante de outro homem desde que se tornara adulto. Em certos instantes, seu corpo traía um leve tremor, um testemunho físico das tempestades emocionais que o assolavam.

Ele se movia com uma mistura de timidez e ousadia, cada gesto um verso que compunha uma poesia de contornos e texturas. Enquanto minha câmera clicava, gravava também em áudio e vídeo todo o processo, uma prática habitual minha para assegurar a integridade do trabalho e registrar cada detalhe para futuras análises e reflexões.

A intimidade daquela primeira sessão plantou as sementes para os encontros subsequentes, espaçados no tempo, mas sempre intensos em suas revelações. Cada

sessão, um ato; cada ato, um capítulo de uma história que se desdobrava diante das lentes, narrando a evolução do que viria se tornar está fotoetnografia.

Eu havia conhecido ele virtualmente há alguns meses, em um desses encontros fortuitos que só as redes sociais podem proporcionar. Era noite, apenas isso que eu lembro. Enquanto navegava pelo labirinto digital de imagens e impressões de que é o Instagram, deparei-me com uma fotografia dele. Era um retrato em preto e branco, mostrava-o no sofá de sua casa, frente a algo bastante iluminado, que viria descobrir que era uma janela. A imagem era de uma beleza tão tranquila e tecnicamente impecável que quebrou meu habitual ato de nunca comentar em publicações. Movido por um impulso raro, deixei um comentário, elogiando a perfeição técnica e a estética daquela imagem.

Para minha surpresa, ele não apenas agradeceu meu comentário, mas também deu continuidade em uma conversa, que eu havia iniciado. Era como se, através daquele pequeno gesto de reconhecimento mútuo, uma porta tivesse sido aberta e agora poderíamos dialogar melhor. Nos meses seguintes, nossa troca de mensagens foi se tornando cada vez mais frequente, sempre falando sobre as mesmas coisas, fotografias e imagens. Ele mostrou-se curioso sobre o meu trabalho, fazendo perguntas detalhadas sobre as técnicas que eu usava e os temas que explorava em minhas próprias fotografias postadas no Instagram.

Penso que a curiosidade dele não era meramente casual; era evidente que ele possuía um olhar aguçado para a arte e um interesse genuíno em entender o processo por trás da criação das imagens. Essa conexão inicial, fortalecida por discussões sobre estética e técnica fotográfica, pavimentou o caminho para o que viria a ser uma colaboração artística, acadêmica e de amizade, entre um pesquisador e seu interlocutor.

À medida que nossa conversa evoluía, ele expressou interesse em participar de uma sessão de fotos comigo.

Pensando naquele momento, naquele primeiro ensaio, eu estava nervoso também. Muito nervoso. Todas as vezes que eu vou fazer um ensaio fotográfico de nu e/ou vou para o campo fotoetnográfico, sinto um frio na barriga muito grande, começo a suar frio e minhas pernas ficam bambas. Porque ainda sinto medo do campo, e considero muito importante sentir esse medo. Eu acho que essa sensação demonstra que estamos sentindo e vivendo o campo etnográfico/fotoetnográfico... E eu pensava muito nas palavras que ia utilizar, nas coisas que ia dizer, no que eu poderia dizer, como me posicionar. Eu lia muito antes do ensaio, coisas que outros fotógrafos haviam escritos, assistia vídeos, li artigos e e outros, para tentar de alguma forma ter onde me apoiar para iniciar e/ou para quando acontecesse alguma situação inesperada, como de fato aconteceram.

Eu pensava, até em que momento eu poderia sorrir, em que momento deveria ficar mais sério, quando deveria fingir que nada estava acontecendo. Quando deveria virar de costas, quando seria interessante fazer uma imagem. Depois, eu ficava pensando em como comunicar que tipo de imagem eu queria fazer. Então eu dizia: 'Encoste-se na janela. Quero fazer uma imagem de você encostado na janela com uma grande inclinação'. Então eu tentaria registrar apenas da sua coxa até um pouco acima da cabeça, para que apareça o céu e você. E eu dizia isso porque me abaixava às vezes para tirar a foto, e nesse abaixar, sempre pensava no que Barthes (1980), disse lá atrás na *Câmera Clara*, que quando você tem uma câmera apontada para você, você sempre

imagina ou quer saber de alguma forma — isso é quase inconsciente, muito rápido — o que o fotógrafo está vendo, o que ele está fotografando, o que chamou a atenção dele em você, que momento ele está capturando. E como são ensaios de nu, e eu não queria que a pessoa pensasse que eu estava apenas fotografando seus órgãos genitais, eu explicava como ficaria a foto e em que posição eu ficaria para fazer essa foto. E, após ter feito a foto, eu a mostrava para ele, para que tivesse a certeza de que fiz exatamente o que disse que faria.

Este episódio, este primeiro ensaio, me levou a lembranças fortuitas do primeiro ensaio de nu que fiz. Naquele dia do primeiro ensaio com ele, eu estava visivelmente nervoso. É uma sensação recorrente que me assalta sempre que me preparo para uma sessão de nu ou me aventuro no campo fotoetnográfico, desde a primeira vez e todas. O nervosismo se manifesta fisicamente — um frio que percorre a espinha, suor frio nas palmas das mãos e o tremor nas pernas que me fazem sentir como se estivesse sobre uma fina camada de gelo. Essa ansiedade, embora desconfortável, é para mim um indicativo crucial. Ela me lembra que estou prestes a adentrar um território carregado de significados, um espaço onde cada gesto e cada palavra possuem peso e ressonância.

Desde o primeiro ensaio de nu que fiz, o medo que sinto não é um obstáculo, mas uma ferramenta; ele me mantém alerta, consciente da responsabilidade que carrego ao realizar uma imagem com a perspectiva de registrar a essência humana através da minha lente. O medo, penso eu, é uma resposta natural à iminência de adentrar um território desconhecido. É um lembrete de que cada ensaio é um ato de descoberta e exposição—não apenas para o modelo, mas para mim também. Afinal, fotografar alguém em sua essência mais vulnerável é adentrar um espaço de grande intimidade e confiança.

Na primeira vez que fui realizar um ensaio de nu, que acontecerá em minha residência, tive uma crise de ansiedade e aos poucos, para mitigar essa ansiedade e me preparar para o encontro, mergulhei em uma intensa rotina de estudos. Devorei textos de fotógrafos renomados, absorvi cada palavra de artigos acadêmicos sobre fotoetnografia, e assisti a inúmeros vídeos que detalhavam técnicas e abordagens. Esse ritual de preparação se tornou quase tão importante quanto o próprio ato de fotografar. Era essencial para mim ter esse domínio de conhecimentos não apenas como suporte técnico, mas também emocional. Sabia que, em campo, qualquer palavra mal colocada, qualquer gesto inadequado poderia alterar significativamente a dinâmica da sessão.

Cada ensaio e/ou campo fotoetnográfico é uma jornada, e estar preparado para o inesperado é essencial. Aprender com as experiências de outros fotógrafos e etnógrafos não apenas enriqueceu meu entendimento, mas também me equipou com ferramentas para lidar com situações inesperadas que inevitavelmente surgem. Por exemplo, a hesitação inicial de Patrick, sua decisão de posar nu e os momentos de vulnerabilidade que compartilhou são episódios que exigiram de mim não apenas habilidade técnica, mas também uma profunda sensibilidade humana.

Como disse antes, pensamentos fortuitos me fazem refletir sobre aquela tarde inicial com ele, que me fizeram perceber a profundidade e a complexidade de cada sessão fotográfica. Cada encontro é, em sua essência, um diálogo — uma troca contínua e dinâmica de energias, emoções e expressões. A preparação intensiva que precedeu nosso primeiro ensaio não foi apenas um meio de acumular conhecimento técnico e teórico; foi também um processo de construção de confiança, tanto em mim mesmo quanto no ambiente que eu desejava criar para ele.

Ao chegar naquele dia, depois de ter estudado e pesquisado e com respeito, me sentia preparado para fotografar. E penso na importância desta empatia e respeito, a

importância desse ambiente acolhedor não pode ser subestimada, especialmente em sessões de nu, onde a vulnerabilidade do modelo/modelo é tanto palpável quanto crítica.

A arte e fotoetnografia residem exatamente nesse equilíbrio entre preparação e empatia. Não se trata apenas de construir imagens, mas de criar uma experiência compartilhada que seja enriquecedora e transformadora para ambos, fotógrafo e fotografado, fotoetnógrafo e interlocutor. A câmera, nesse contexto, transcende seu papel tradicional de ferramenta de registro; torna-se um meio de exploração e descoberta mútua.

Neste processo, cada clique da câmera captura mais do que uma imagem estática — registra momentos. Assim, o espaço entre o fotoetnógrafo e interlocutor é preenchido com uma energia que é ao mesmo tempo íntima e reveladora, permitindo que barreiras sejam quebradas e que novas compreensões surjam.

2º ATO – Corpos na cama

425 dias após nosso primeiro encontro, as circunstâncias nos reconduziram a um novo cenário, desta vez caracterizado pela natureza efêmera e impessoal de um quarto de hotel. Esse espaço, marcado por sua transitoriedade, serviu como um cenário neutro onde as lentes da minha câmera procuravam captar e interpretar as alterações que o tempo havia imposto ou desfeito em sua persona. Este segundo ensaio fotográfico, mais do que um mero registro de transformações físicas, tornou-se um processo revelador de emoções e epifanias que somente o fluir inexorável do tempo poderia desvelar.

Ele apresentava-se visivelmente mais seguro de si, uma mudança notável em comparação com a timidez quase palpável de nosso primeiro encontro. Aquele vestígio de vergonha, outrora evidente, havia desaparecido, substituído por uma expressiva disposição em participar do ensaio. O quarto, iluminado por uma vasta janela de cerca de dois metros e meio, banhava de luz a cama e o piso, e iluminava intensamente as paredes brancas, criando um palco iluminado para a captura de sua imagem.

Ao término da sessão, nos acomodamos para revisar as imagens capturadas. Ele, ainda despido, sentou-se à beira da cama, apoiando os pés no chão e flexionando ligeiramente as pernas, e começou a percorrer as fotos. Com um gesto convidativo, ele disse: "Mano, senta aqui do meu lado, vamos ver as fotos juntos." Acomodei-me ao seu lado, e juntos iniciamos a revisão das imagens.

Nesse preciso instante, um pensamento singular e revelador atravessou minha consciência. Ali estava eu, um indivíduo abertamente gay, lado a lado com um homem hétero, unidos não apenas pelo espaço físico da cama, mas também pela experiência compartilhada e intensa de revisar as imagens que eu havia capturado de sua nudez. Essa conjuntura, rica em uma intimidade pouco comum, desafiava e ultrapassava os limites tradicionais impostos por noções de gênero e orientação sexual. Tal cenário desdobrava-se como uma ponte emblemática, erigida sobre os alicerces da arte e da vulnerabilidade mútua, demonstrando que, por meio dessas interações profundas, é possível conectar essências humanas de maneiras extraordinariamente significativas.

Com as cortinas puxadas e as persianas fechadas, o quarto mergulhava em uma penumbra acolhedora, ampliando a sensação de isolamento do mundo exterior. Era o cenário perfeito para uma introspecção. A luz suave da tela do *écran* da câmera era a única fonte de iluminação, lançando um brilho tênue sobre nossos rostos enquanto, atentamente víamos as imagens. Discutíamos cada foto com um cuidado minucioso, comentando tanto os aspectos técnicos quanto as emoções capturadas. Era evidente que a experiência estava sendo tão reveladora para ele quanto para mim. Neste ambiente, cada comentário e cada reflexão partilhada reforçavam minha compreensão do trabalho de campo.

Esse ambiente escurecido, iluminado apenas pela luz da tela, criava um microcosmo onde o tempo e o espaço pareciam suspensos. A escuridão ao redor intensificava nosso foco nas imagens, permitindo que cada detalhe fosse absorvido e apreciado. A revisão das fotos se transformava, assim, em um diálogo contínuo não só sobre arte, mas sobre identidade, autoaceitação e a complexidade das emoções humanas.

À medida que continuávamos a revisão das imagens, ele começou a falar sobre sua relação com o próprio corpo, um tema que as fotografias haviam trazido à tona de maneira intensa e reveladora. Ele compartilhava como sua percepção do próprio corpo tinha mudado após se ver através das fotos, e como isso o ajudou a confrontar e repensar os estereótipos comumente associados ao corpo do homem negro nu.

Ele falou com uma honestidade crua sobre as maneiras pelas quais seu corpo tinha sido objetificado ao longo dos anos, especialmente em relação à hipersexualização e aos preconceitos raciais. Ele mencionou como frequentemente era reduzido ao tamanho do seu pênis, uma questão que parecia definir a expectativa e a interação das pessoas com ele, ignorando sua humanidade, como se não fosse uma pessoa, ignorando sua inteligência, caráter e outras qualidades humanas. Ele também tocou no estigma de ser visto como agressivo, um rótulo frequentemente imposto injustamente a homens negros, que carregava uma carga emocional pesada e contribuía para sua insegurança.

"É difícil," ele confessou, olhando fixamente para uma das imagens na tela. "Você começa a se ver através dos olhos dos outros, e isso pode distorcer como você se percebe. Mas essas fotos... elas me mostraram de outra forma, não como um objeto, mas como um indivíduo com emoções, vulnerabilidades."

Nossa conversa mergulhou em como a arte fotográfica tinha o poder de desafiar essas percepções simplistas e estereotipadas, oferecendo uma nova narrativa para seu corpo e sua identidade. As fotos não apenas capturavam sua imagem, mas também contavam uma história de reconhecimento e redescoberta, onde ele podia ver-se como um sujeito completo, multifacetado.

"Estou aprendendo a me reconhecer novamente, a amar o corpo!"

Posso dizer, hoje, que compreendo este segundo ato como algo muito perspicaz e que ajuda a iluminar de maneira abrangente a complexidade da dinâmica das masculinidades negras através da lente da fotoetnografia, evidenciando como a interação entre o fotoetnógrafo e seu interlocutor transcendendo a simples captação de imagens para adentrar um terreno de negociação de identidades e vulnerabilidades profundamente humanas.

O ato de nos deitarmos na cama para ver as imagens, a mim, é uma cena que não apenas captura a fisicalidade, mas se estabelece como um espaço de íntima interação e reconhecimento mútuo. Ao me convidar para revisar as imagens juntos, compartilhamos um espaço físico íntimo e um contexto de nudez, criando um ambiente raro e significativo. Esse ambiente, que desafia as normas sociais convencionais sobre gênero e orientação sexual, permite que as fronteiras entre o fotoetnógrafo e o interlocutor se diluam, favorecendo uma experiência de troca e empatia única.

Pensando sobre o diálogo que tivemos sobre a objetificação do corpo dele e sua redução a estereótipos sexuais ilustra a interseccionalidade de raça e gênero que frequentemente molda a experiência de homens negros. A hipersexualização impõe uma armadilha que ao mesmo tempo eleva e desumaniza, marginalizando o indivíduo ao

reduzi-lo a meros objetos de desejo ou medo. Esse estigma contribui para uma insegurança e distorção da autopercepção, confrontando o indivíduo com a dura realidade de ver-se através de uma perspectiva externa, muitas vezes racista e sexista.

Neste contexto, a fotografia surge como uma contra narrativa poderosa, oferecendo ao fotografado a oportunidade de se ver de uma maneira nova, mais autêntica e vulnerável. A vulnerabilidade não é vista como uma fraqueza, mas sim como um ato de resistência contra narrativas opressivas. O processo fotoetnográfico, portanto, transcende sua função como método de pesquisa, assumindo um papel de prática emancipatória que auxilia os participantes a reconfigurarem suas identidades e a resistir às imposições de uma sociedade que os marginaliza.

Desta forma, a fotoetnografia revela-se não apenas como um meio de documentação visual, mas também como uma plataforma para o engajamento reflexivo dos sujeitos sobre suas próprias imagens e identidades. Esta abordagem desafia e redefine normas sociais e expectativas, trazendo implicações significativas para o campo da antropologia, especialmente em discussões relacionadas a gênero, raça e visibilidade. Oferece, assim, caminhos para uma compreensão mais profunda e empática das experiências humanas, enfatizando a fotoetnografia como um instrumento crucial no estudo das dinâmicas sociais e pessoais.

Naquele mesmo momento, quando recebi o convite para deitar ao lado dele, um interlocutor que se encontrava nu, no contexto de uma sessão fotoetnográfica, é, de fato, para mim, é um momento significativo que transcende o simples ato de visualizar fotografias juntos. Este gesto, para mim, representa uma ruptura com as barreiras convencionais não apenas entre fotoetnógrafo e interlocutor, mas também entre o observador e o observado, criando uma zona de intimidade compartilhada que é rara em muitos contextos etnográficos.

Na antropologia, especialmente quando buscamos construir uma fotoetnografia, a relação entre o pesquisador e o participante é frequentemente mediada por uma série de normas éticas e práticas metodológicas que buscam respeitar a dignidade e a privacidade do sujeito, ao mesmo tempo que se procura capturar a autenticidade da experiência humana. O ato de compartilhar um espaço tão íntimo e vulnerável como o de revisar fotografias de nu conjuntamente, quebra uma série de preconceitos e expectativas sobre o que é apropriado na relação etnográfica, desafiando os limites tradicionais impostos pela objetividade científica.

Este rompimento é significativo por várias razões, a primeira é que humaniza a relação, reduzindo a distância entre o pesquisador e o sujeito, promovendo uma forma de igualdade e reciprocidade raramente alcançada em estudos etnográficos. Isso pode levar a uma compreensão mais profunda e empática do outro, visto que ambos compartilham um momento de vulnerabilidade. E, conseqüentemente, desafia as normas de gênero e sexualidade, as normas sociais e as percepções tradicionais de gênero e orientação sexual, especialmente dada a natureza do conteúdo das fotos (nu) e a dinâmica dos participantes (um homem gay e um homem hétero). Defendo a ideia de que este momento é extremamente relevante para minha pesquisa, ele se tornou um exemplo prático de como as barreiras sociais podem ser questionadas e redefinidas através de interações humanas autênticas.

Outra razão da significância deste rompimento é a possibilidade de redefinição do papel do etnógrafo, que comumente, é visto por seus interlocutores, mesmo os mais atentos etnógrafos, como um observador externo, um estranho, que raramente participa ativamente no mundo que estuda. No entanto, quando aceitei o convite para se deitar ao lado dele, penso ter me posicionado como participante ativo na cena, o que

poderia/pode alterar fundamentalmente a dinâmica da pesquisa e a natureza das informações coletadas.

Este ato, soou como um poderoso catalisador para reflexões mais profundas sobre identidade, representação e percepção. Este momento, no contexto da fotoetnografia, serve como um exemplo de como as fronteiras entre o pessoal e o profissional, o íntimo e o público, e o observador e o observado podem ser exploradas e até transcendidas na pesquisa antropológica.

Assim, a fotoetnografia, ao cruzar os limiares da arte e da antropologia, manifesta-se não apenas como um registro visual, mas como uma poderosa ferramenta dialógica, capaz de desencadear emoções, inspirar mudanças e fomentar discussões críticas sobre a sociedade. Essa abordagem única transforma a câmera em um instrumento de investigação e expressão, explorando profundamente a tessitura da experiência humana. Ao registrar a realidade, ela também a questiona, desafiando o observador a ver além do óbvio, a pensar além do tradicional. Este processo é transformador. Refletir sobre o impacto de suas imagens o leva a considerar profundamente seu papel na construção de narrativas é fundamental, e assim, ela se configura, em minha perspectiva, como uma prática reflexiva e revolucionária, promovendo uma compreensão mais profunda e empática do ser humano e suas múltiplas facetas.

Conclusão

Ao chegar aqui, com a perspectiva de concluir este ciclo de investigação, a compreensão que tenho é que este texto serve como uma reflexão filosófica e antropológica sobre a natureza interconectada e a abordagem holística necessária para entender as complexidades do campo etnográfico e fotoetnográfico. Esta perspectiva não apenas enriquece nossa compreensão sobre as interseções de identidade, cultura e sociedade, mas também reitera o papel vital da imersão, observação e representação dentro da fotoetnografia.

Reforço a ideia de que cada aspecto do campo etnográfico, assim como os sistemas de um organismo vivo, não funciona de forma isolada, mas em uma complexa rede de interações que define a integridade e a saúde do todo. A fotoetnografia, ao integrar métodos visuais e teoria antropológica, oferece uma ferramenta única para explorar estas interconexões de forma mais íntima e imersiva, capturando não apenas imagens, mas as histórias, contextos e subjetividades que estas imagens representam.

Assim, a fotoetnografia, enquanto prática e método, engaja-se profundamente na complexidade intrínseca das interações humanas e das construções culturais. Não se limitando à captura superficial de imagens; ele requer um mergulho filosófico e antropológico nas dinâmicas sociais, explorando a textura rica e multifacetada das experiências humanas. Por meio de sua lente, a fotoetnografia desvela não somente o visível, mas também as camadas subterrâneas de significado que constituem a vida social e cultural.

A filosofia da ciência, desde Thomas Kuhn até Karl Popper, nos ensina a importância de questionar as estruturas existentes de conhecimento e de compreender a ciência — neste caso, a antropologia — como uma prática não apenas de acumulação, mas de revisão e revolução conceitual. A fotoetnografia alinha-se a essa visão ao questionar a objetividade tradicional e ao abraçar uma subjetividade informada e reflexiva. Através deste método, o fotoetnógrafo torna-se um intérprete sensível e crítico da realidade, cuja lente é tanto um instrumento de observação quanto um meio de interação ética e empática com o campo.

Maurice Merleau-Ponty, em sua fenomenologia da percepção, propõe que a verdadeira compreensão emerge da interação do corpo com o mundo; a fotoetnografia ressoa profundamente com esta ideia ao enfatizar a imersão e a experiência sensorial como fundamentais para a compreensão antropológica. Ao mesmo tempo, a prática fotoetnográfica, ao documentar visualmente a diversidade da existência humana, opera como um diálogo contínuo entre o antropólogo e o interlocutor, onde significados são construídos colaborativamente.

Esta abordagem desafia as noções fixas e essencialistas de cultura que têm dominado o pensamento antropológico por muito tempo. Tal como Clifford Geertz sugere, a cultura deve ser vista como uma teia de significados constantemente tecida pelos seus membros; a fotoetnografia, então, proporciona uma ferramenta para visualizar e entender essa teia em constante construção. Isso promove uma antropologia que não apenas documenta, mas que também participa ativamente na dinâmica cultural, respeitando sua fluidez e transformações.

Por fim, ao tratar o campo etnográfico como um organismo vivo, a fotoetnografia incentiva uma prática que é simultaneamente rigorosa e humanista, reconhecendo e valorizando a complexidade e a dignidade inerente às experiências humanas. Este método reafirma a responsabilidade ética do antropólogo não apenas como observador, mas como um agente ativo na promoção de uma compreensão mais profunda e respeitosa das diversas formas de viver a humanidade. Assim, a fotoetnografia não é apenas um método de coleta de informações, mas uma poderosa forma de engajamento ético e filosófico com o mundo.

Através da lente da fotoetnografia, é possível revelar camadas ocultas de significado em práticas culturais e interações sociais, oferecendo reflexões valiosas que podem desafiar e expandir nossa compreensão das dinâmicas humanas. A prática exige do fotoetnógrafo não apenas habilidade técnica, mas uma sensibilidade e reflexividade crítica para engajar eticamente com o campo e interpretar os dados visuais de forma que respeite e honre a verdade e a complexidade das experiências capturadas. Propondo que ao considerar o campo etnográfico como um organismo vivo e ao dissecar a "anatomia" de um ensaio fotoetnográfico, abrimos novas frestas de compreensão sobre como as realidades sociais são construídas, vivenciadas e representadas. Isso não só desafia a perspectiva estática e essencialista das culturas, mas também promove uma prática antropológica que é ao mesmo tempo rigorosa e profundamente humana, respeitando a complexidade e a fluidez das realidades humanas em constante transformação.

Referências

ACHUTTI, Luiz Eduardo. *Fotoetnografia da Biblioteca Jardim*. Porto Alegre, Editora da UFRGS: Tomo Editorial, 2004.

ACHUTTI, Luiz Eduardo. R. *Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho*. Porto Alegre, Tomo Editorial, Palmarinca, 1997.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para mulheres escritoras do terceiro mundo. *Estudos Feministas*, 2000. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>>. Acesso em: 04 jan. 2024.

BANKS, Marcus; ZEYTLIN, David. *Visual Methods in Social Research*. London: Sage, 2001. Disponível em: <https://in.sagepub.com/sites/default/files/upm-binaries/68691_Banks_and_Zeitlyn_Visual_Methods_in_Social_Research.pdf>. Acesso em: 04 jan. 2024.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*: Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. Disponível em: <https://monoskop.org/images/d/d3/Barthes_Roland_A_camara_clara_Nota_sobre_a_fotografia.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2024.

BECKER, Howard. S. A new art form: Hipertext fiction. In: SANTOS, M. L. (org.). *Cultura & economia* – actas do colóquio realizado em Lisboa, 9-11 de novembro de 1994. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 1995.

BECKER, Howard. S. *Art worlds*. Berkeley, University of California Press, 1982.

BONI, Paulo César; MORESCHI, Bruna, M. Fotoetnografia: a importância da fotografia para o resgate etnográfico. *Doc On-line*, n. 03, dezembro 2007, pp. 137-157. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4002373.pdf>>. Acesso em: 25 out. 2023.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. São Paulo: Editora Record, 2018. Disponível em: <https://cursosextensao.usp.br/pluginfile.php/869762/mod_resource/content/0/Judith%20Butler-Problemas-de-g%C3%AAnero.Feminismo-e-subvers%C3%A3o-da-identidade-Civiliza%C3%A7%C3%A3o-Brasileira-2018.pdf>. Acesso em: 02 set. 2023.

COLLIER JR, John; COLLIER, Malcon. *Visual Anthropology*: Photography as a Research Method. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1986. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/90167517/Visual-Anthropology-Photography-as-a-Research-Method>>. Acesso em: 19 abr. 2024.

DAVIS, Ângela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo, Boitempo, 2018.

EDWARDS, Elizabeth. *Anthropology and Photography*. New Haven: Yale University Press, 1992. *Fotografias*, 2015, v. 8, n. 3, p. 235-252. Disponível em: <https://www.academia.edu/22664994/Anthropology_and_Photography_A_long_history_of_knowledge_and_affect>. Acesso em: 26 mar. 2024.

FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. Rio de Janeiro, Zahar, 2022.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas* / Frantz Fanon; título original: *Peau noire, masques blancs*; traduzido por Sebastião Nascimento com colaboração de Raquel Camargo; prefácio de Grada Kilomba; posfácio de Deivison Faustino; textos complementares de Francis Jeanson e Paul Gilroy. São Paulo, Ubu Editora, 2020.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade* 1: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 12ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo, Paz e Terra, 2021. (Coleção Biblioteca de Filosofia).

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade* 3: O cuidado de si. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque, revisão técnica de José Augusto Guilhon Albuquerque. 8ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo, Paz e Terra, 2021. (Coleção Biblioteca de Filosofia).

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. 1ª ed., 13ª reimpr. Rio de Janeiro: LTC, 2008. 323 p. Disponível em: <https://monoskop.org/images/3/39/Geertz_Clifford_A_interpretacao_das_culturas.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2023.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência**. São Paulo/Rio de Janeiro: 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7514059/mod_resource/content/1/Paul%20Gilroy%20-%20O%20Atl%CC%82ntico%20Negro_%20modernidade%20e%20dupla%20conscie%CC%82ncia-Editora%2034%20%282001%29.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2023.

HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Tradução de William Oliveira e Daniel Miranda. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Apicuri, 2016. Disponível em: <https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/HALL_Cultura_e_Representa%C3%A7%C3%A3o_-_2016.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2024.

HARPER, Douglas. *Talking about pictures: a case for photo elicitation*. *Visual Studies*, v. 17, n. 1, p. 13-26, 2002. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14725860220137345>>. Acesso em: 14 mar. 2024. DOI: <<https://doi.org/10.1080/14725860220137345>>.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 662 p. Disponível em: <<https://ria.ufrn.br/jspui/handle/123456789/1402>>. Acesso em: 18 mar. 2024.

PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 20, n. 42, p. 377-391, dez. 2014. Disponível em: <<https://ria.ufrn.br/jspui/handle/123456789/1790>>. Acesso em: 20 fev. 2024.

PINK, Sarah. *Doing Visual Ethnography*. London, Sage Publications, 2001.

Imagens de memórias e afetos: antropologia visual e práticas coletivas no Rio Grande do Norte, Brasil

Images of memories and affections: visual anthropology and collective practices in Rio Grande do Norte, Brazil

Arthur Leonardo de Lima Pereira

Universidade Federal do Rio Grande Norte

Natal, RN, Brasil

arthur.lima.014@ufrn.edu.br

<https://orcid.org/0000-0003-0237-9483>.

Emanoel Áquila Bezerra de Souza

Universidade Federal do Rio Grande Norte, Brasil

Natal, RN, Brasil

emanoel.aquila.081@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9835-2826>.

Pablo B. Pinheiro

Universidade Federal do Rio Grande Norte

Natal, RN, Brasil

pablopinheiro.foto@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9783-2684>

Recebido em: 30 de junho de 2024

Aceito em: 30 de julho de 2024

Resumo

Este artigo sintetiza três pesquisas de mestrado realizadas entre 2019 e 2023, explorando antropologia visual, práticas coletivas e engajamento político no contexto urbano do Rio Grande do Norte, Brasil. A primeira pesquisa examina o coletivo Urban Sketchers de Natal/RN, analisando como os desenhos dos membros registram paisagens urbanas e catalisam memórias afetivas, promovendo um senso de coletividade e levantando questões políticas sobre as transformações urbanas. A segunda pesquisa investiga a figura do vaqueiro de gibão em Acari/RN através da fotografia, destacando a construção de conhecimento e os vínculos afetivos entre vaqueiros e pesquisador. A terceira pesquisa utiliza etnografia visual e montagens fotográficas para refletir sobre as disputas de memória e os vestígios da modernidade capitalista no bairro da Ribeira, em Natal/RN. As três pesquisas enfatizam a importância das metodologias visuais na documentação das experiências urbanas e culturais, destacando a dimensão política e afetiva das imagens na manutenção das memórias e contextos locais.

Palavras-chave: Antropologia visual; Narrativas visuais; Memórias; Montagens; Prática coletiva.

Abstract

This article synthesizes three master's theses conducted between 2019 and 2023, exploring visual anthropology, collective practices, and political engagement in the urban context of Rio Grande do Norte, Brazil. The first study examines the Urban Sketchers collective in Natal/RN, analyzing how members' drawings capture urban landscapes and catalyze affective memories, promoting a sense of collectivity and raising political questions about urban transformations. The second study investigates the figure of the gibão-wearing cowboy in Acari/RN through photography, highlighting the construction of knowledge and the affective bonds between cowboys and the researcher. The third study employs visual ethnography and photographic montages to reflect on memory disputes and the traces of capitalist modernity in the Ribeira neighborhood of Natal/RN. The three studies emphasize the importance of visual methodologies in documenting urban and cultural experiences, highlighting the political and affective dimensions of images in maintaining local memories and contexts.

Keywords: Visual Anthropology; Visual Narratives; Memories; Montages; Collective Practice.

Introdução

Este artigo apresenta reflexões e debates sobre o uso de imagens no campo acadêmico. Debruçaremos-nos sobre três pesquisas distintas de Mestrado conduzidas a partir do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGAS/UFRN) durante os anos 2019 a 2023 e realizadas por três pesquisadores do Núcleo de Antropologia Visual, (NAVIS/UFRN). em que a imagem desempenha um papel central, sendo um elemento crucial tanto nos dados quanto nas metodologias empregadas. Com o objetivo de aprofundar a compreensão dessas experiências, destacamos alguns pontos de intersecção entre os trabalhos analisados e a maneira como cada um utiliza a imagem como um dado significativo para o seu desenvolvimento. Além disso, identificamos eixos temáticos que orientam o uso da imagem nas pesquisas, ressaltando sua relevância e diversidade de aplicações no contexto acadêmico.

A forma como a imagem contribui para estabelecer relações está presente nos três trabalhos, destacando-se como uma ferramenta central na construção de conhecimentos e na promoção de engajamentos coletivos. No estudo de Emanuel Áquila Bezerra de Souza (2022), uma pedagogia coletiva pela imagem e por um processo sensível de educação da atenção é evidenciada através dos desenhos dos Urban Sketchers de Natal/RN, onde os membros não apenas registram as paisagens urbanas, mas também criam memórias afetivas e um senso de comunidade. Esse processo de criação coletiva e visual permite que os participantes se apropriem de suas experiências urbanas e compartilhem suas perspectivas de maneira significativa.

Por sua vez, o trabalho de Pablo Borges Pinheiro (2023) revela como a participação e partilha na fotografia fazem surgir imagens que não apenas documentam, mas também constroem vínculos afetivos entre o vaqueiro de gibão e o fotógrafo-antropólogo. Essa prática participativa e compartilhada proporciona um entendimento mais profundo da cultura e das tradições dos vaqueiros, destacando a importância das imagens na preservação e transmissão de memórias culturais.

Arthur Leonardo de Lima Pereira (2022), por sua vez, aborda a remontagem de memórias visuais nos destinos históricos da cidade de Natal/RN, utilizando a fotografia e a montagem fotográfica para explorar as temporalidades urbanas e as disputas de memória. As caminhadas etnográficas e as derivas pela cidade permitem uma reflexão crítica sobre as ruínas e vestígios da modernidade capitalista, criando um diálogo entre o passado e o presente urbano.

O fato de estarmos diante de um momento em campo, em que vivenciamos todos juntos – os pesquisadores, os participantes e o ambiente –, amplia as camadas das trocas e percepções em um trabalho. Além de estarmos diante de uma situação relacional entre as partes envolvidas, estamos diante de uma importante construção de saberes, construída coletivamente e pela imagem. Essas interações visuais não apenas documentam a realidade, mas também a transformam, revelando novas dimensões e compreensões sobre as dinâmicas culturais e sociais. Através dessas metodologias visuais, os três estudos mostram como as imagens podem ser poderosos instrumentos de pesquisa e reflexão, promovendo um entendimento mais profundo e colaborativo das realidades urbanas e culturais.

Um importante ponto de convergência entre os trabalhos analisados é o espaço de pesquisa do NAVIS – Núcleo de Antropologia Visual da UFRN, coordenado pela Professora Dra. Lisabete Coradini. Nos últimos anos, esse núcleo tem sido um epicentro de atividades colaborativas (Coradini, 2023), com uma forte ênfase na prática da Antropologia Compartilhada, que valoriza a arte da escuta e a sensibilidade (Coradini, 2020). Coradini, além de coordenar o NAVIS, orientou todas as três dissertações em questão, integrando em sua abordagem um olhar atento às interações urbanas mediadas pela imagem (Coradini, 1995). Esse contexto proporcionou um espaço coletivo significativo para trocas e pesquisas inovadoras.

O fato de estarmos diante de um momento em campo, em que vivenciamos todos juntos; os pesquisadores, os participantes e o ambiente, ampliam as camadas das trocas e percepções em um trabalho. Além de estarmos diante de uma situação relacional entre as partes envolvidas, estamos diante de uma importante construção de saberes, construída coletivamente e pela imagem.

Quando a imagem está sendo tratada como uma ferramenta de pesquisa que envolve e é legítima na sua participação, este envolvimento cria um campo de muitas informações. Ela passa a operar como uma ferramenta de construção de conhecimento como vem sendo trabalho em autores como Georges Didi-Huberman, Tim Ingold e Etienne Samain, ao mesmo tempo em que está gerando dados para uma futura análise. Na verdade, nos trabalhos analisados, podemos dizer que ela também cria produtos e compreende seu papel em uma produção poética também, tornando-a uma ferramenta muito mais polivalente e repleta de multiplicidades do simplesmente dados coletados.

Com o desenvolvimento das dissertações, tendo a orientação da Dra. Lisabete Coradini, somado às atividades e dos projetos de extensão do NAVIS ocorrem visando

um também contexto da urbanidade, os desenvolvimentos dos trabalhadores puderam ter estímulos e incentivos de uma vasta trajetória sobre o tema. Se tornando um grande estímulo e reforço aos projetos em curso que somavam-se aos demais do núcleo com suas participações e atuações nos contextos urbanos. Deixando cada um dos trabalhos com suas especificidades e a possibilidade de construção coletiva de um repertório do núcleo que transita entre o tema do urbano, Arthur Pereira (2022) com seu trabalho voltado para o trabalho com a construção de narrativas visuais das memórias da cidade do Natal/RN, Emanuel Souza (2022) desenvolvendo um trabalho com o movimento Urban Sketchers na cidade de Natal e Pablo Pinheiro (2023) com um trabalho em que surge na cidade de Acari/RN, mas tem seus desdobramentos em Natal com o projeto *Nossos Entes*.

Montagens da cidade-imagem: explorando memórias urbanas

A construção de memórias coletivas é um campo central de disputas narrativas. As lacunas na memória da cidade de Natal não são fruto do acaso, mas sim indícios de projetos e interesses específicos para a cidade, que evocam um passado visando desvelar outros futuros possíveis (Coradini, 2009).

A imagem, nesse contexto, exerce um papel crucial ao atuar na intersecção entre campos distintos, como a antropologia, a história, a arquitetura e a geografia ao se estabelecer como um instrumento para reflexões sobre esses caminhos e trajetórias.

Protagonizam esses discursos diversos fotógrafos, antropólogos, historiadores, arquitetos, escritores e colecionadores que habitam e ocupam a cidade. Contudo, é fundamental destacar o protagonismo da cidade sobre sua própria história, ao expor seus traumas passados e seu papel histórico. Natal não é apenas uma ponte utilizada para alavancar o Trampolim da Vitória no cenário da II Guerra Mundial, mas também um expoente do colonialismo que posteriormente fundamenta as bases da *modernidade capitalista* (Oliveira, 2006). A cidade resiste em contar suas muitas histórias, apesar de frequentemente ter suas memórias relegadas a um local de esquecimento e irrepresentabilidade (Didi-Huberman, 2020).

A antropologia se posiciona ao abrir espaço no testemunho para a inscrição de histórias alternativas, no debate sobre as disputas de memória e as estratégias para se pensar a cidade em suas múltiplas épocas, que passam a coexistir com a imagem, seus registros e acervos. Esses esforços visam descobrir e contar histórias, caminhando em direção a um tensionamento que chama atenção às camadas de complexidade da vida

cotidiana no meio urbano, seu patrimônio, memórias e expectativas da cidade de Natal, RN.

Natal é uma das cidades onde a condição de transformação e dinâmica urbana tem operado de forma rápida e intensa. Nesse contexto, os processos metodológicos adotados em Pereira (2022) se basearam em uma abordagem que inclui a coleta de fotografias de acervos imagéticos digitais, análise de material, registros visuais, montagens, caminhadas e derivas pela cidade.

A pesquisa, assim, teve como intuito traçar relações entre as imagens e a construção de memórias da cidade. Mapeamos o traçado das narrativas que conferem significação à imagem da cidade, construída em diálogo com nossas concepções sobre a cidade e seu imaginário.

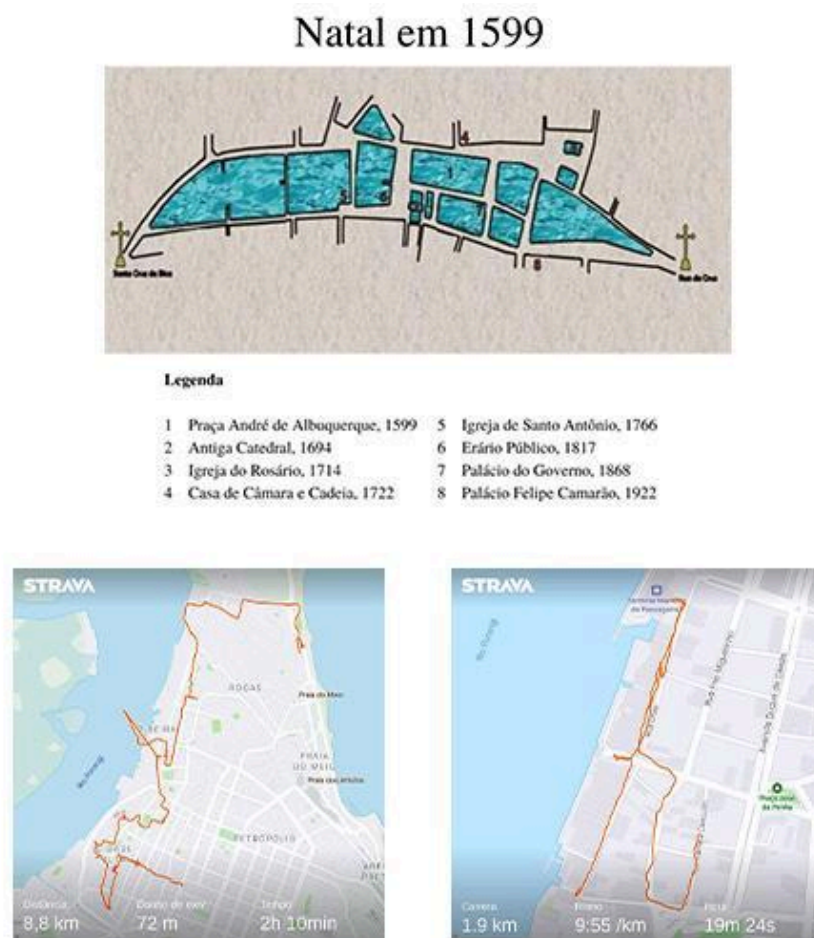
Além de abordar os desafios contemporâneos relacionados às estratégias teórico-metodológicas, este trabalho adota uma perspectiva crítica ao propor uma reflexão sobre a memória histórica da cidade de Natal, a partir de um olhar mais sensível, dinâmico e atento à realidade investigada. Afinal, as narrativas (escritas e visuais) revelam um jogo de memórias sociais e coletivas que inscrevem e constroem a cidade (Eckert; Rocha, 2003; 2011; 2013).

Um eixo fundamental deste trabalho também envolve o desvelamento de outras narrativas, formas de compartilhar as experiências urbanas, de narrar e viver a cidade, de estar na cidade e ser cidadão. São “outras formas de se compartilhar experiências ao abrir outras possibilidades narrativas e, em particular, de narrativas da experiência urbana nas grandes cidades” (Jacques, 2012: 197).

As imagens, desse modo, são parte de itinerários estéticos que acionam saberes e imaginários sobre a cidade e seu processo de envelhecimento, pois “no corpo da ruína, o passado está presente nos resíduos, mas ao mesmo tempo não está mais acessível” (Huyssen, 2014: 91). A cidade não permanece estanque ao longo dos anos, mas sofre mudanças em sua paisagem e seus circuitos (Magnani, 2014), que atendem a demandas específicas do capital em sua atuação sobre o que significa *ser* cidade.

Sendo uma cidade fundada nos moldes coloniais, com objetivos militares e com o propósito de assegurar a posse da terra colonizada para Portugal, às margens do então Rio Grande, que posteriormente foi nomeado Rio Potengi, a cidade do Natal teve seu desenvolvimento ocorrendo de maneira orgânica desde 1694, quando foi construída a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Apresentação, também conhecida como Catedral Antiga. Esta igreja está localizada no bairro da Cidade Alta, em frente à Praça André de

Albuquerque, popularmente chamada Praça Vermelha, onde ocorreu a primeira missa da cidade, em 25 de dezembro de 1599, celebrada pelo padre Padre André de Azevedo, um dos missionários jesuítas que acompanharam a expedição colonizadora comandada por Jerônimo de Albuquerque, que deu à cidade o nome de *Natal* (Miranda, 1999).

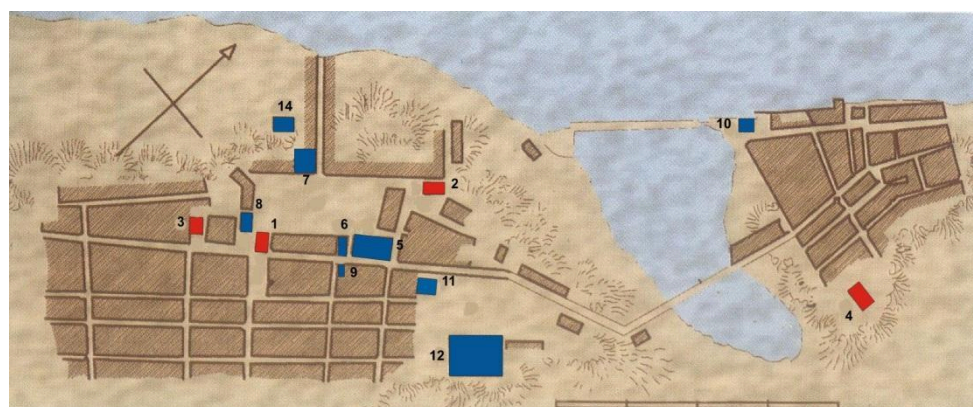


Figuras 1, 2 e 3: Em nossas caminhadas, refizemos os itinerários da cidade do Natal em fins do século XVI, mapeando fotograficamente seus principais monumentos, lugares de memória, mas também de esquecimento. Observamos as datas em que foram erguidas as principais edificações do Centro da Cidade, que mais tarde corresponderia ao Bairro de Cidade Alta, o bairro mais antigo da cidade. Fonte: (1) Acima, Natal em 1599, Arquivo SEMURB; (2 e 3) Abaixo, respectivamente, capturas de tela de smartphone produzida por meio do aplicativo de geolocalização *Strava*, Arthur Lima, 2021.

O bairro da Ribeira, ou simplesmente *Ribeira*, está delimitado ao Norte pelos bairros das Rocas e Santos Reis; ao Leste, pelo bairro de Petrópolis; a Oeste, pelo Rio Potengi; e ao Sul, pelo bairro da Cidade Alta. Sendo o segundo bairro estabelecido na cidade de Natal e caracterizado por um desenvolvimento lento em seus primeiros séculos (Cordeiro; Stamatto, 2017). Após 1599, a Ribeira se tornou o centro comercial da cidade no século XIX, uma vez que seu principal ponto era o porto, responsável pela

entrada e saída de mercadorias. Havia uma grande concentração de armazéns e estivadores em suas ruas estreitas e sinuosas, como a Rua Chile, anteriormente conhecida como Rua do Comércio, e a Rua Frei Miguelinho (Miranda, 1999).

Significando “terreno baixo, adjacente às margens de um rio e geralmente banhado por ele”, a Ribeira recebeu esse nome pois, até fins do século XVIII, era um charco, uma área cuja topografia era alagada pelas marés do Rio Potengi, também conhecido como *Rio Salgado*. Especialmente a Praça Augusto Severo era uma campina alagada, da qual só se podia acessar a Cidade Alta por meio de uma ladeira íngreme, denominada no Atlas do Império do Brasil (1868) como “laguna da campina”, uma vez que essa área alagadiça se estendia até o bairro das Rocas, onde habitavam pescadores em casebres de palha e madeira.



Legenda

- 1 Igreja Matriz de N. Senhora da Apresentação
- 2 Igreja de Nossa Senhora do Rosário
- 3 Igreja de Santo Antônio
- 4 Igreja do Bom Jesus
- 5 Palácio do Governo
- 6 Assembleia Provincial
- 7 Cadea
- 8 Thesouraria da Fazenda
- 9 Thesouraria Provincial
- 10 Alfandega
- 11 Atheneu
- 12 Quartel de Linha
- 14 Hospital Militar

Figura 4: Primeiro mapa conhecido da cidade de Natal, elaborado em 1868. À direita, separada da Cidade Alta (que se acha à esquerda), por um terreno alagado, está a Ribeira. Fonte: Cândido Mendes de Almeida, *Atlas do Império do Brasil* (1868). Abaixo, legenda.

A Ribeira, também conhecida como Cidade Baixa, foi estabelecida em clara oposição à Cidade Alta, onde foram erguidas as principais edificações nos primeiros séculos da colonização portuguesa. Essas construções incluíam principalmente igrejas e praças, como a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Apresentação, a Casa de Câmara e Cadeia, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário, a Igreja de Bom Jesus, a Igreja de Santo Antônio, além das praças André de Albuquerque, Santo Antônio, Matriz, Palácio, o Largo do Quartel e o Largo do Rosário. Podemos compreender que a dimensão do sagrado na evolução do espaço urbano estava intimamente ligada à questão econômica daquela localidade, de modo que:

A importância dos edifícios religiosos transcende evidentemente o quadro estritamente religioso, pois constituem um elemento fundamental da evolução urbana da localidade. Numa sociedade profundamente marcada pelo sagrado, é evidente que o estado da igreja reflete o estado mesmo da aglomeração. A boa condição material da primeira depende da situação da segunda e vice-versa. (Teixeira, 2009: 190).

Chamamos atenção aqui para o movimento que se delineia nos últimos séculos e que confere à Ribeira uma função central no contexto urbano, mesmo que, como mencionado anteriormente, não seja o primeiro bairro da cidade de Natal. O que, então, faz da Ribeira um centro? Sua localização estratégica entre o cais do porto e a Cidade Alta, assim como entre a Fortaleza dos Reis Magos e a aglomeração urbana, transforma a Ribeira em “um espaço propício para as atividades comerciais e sociais da pequena cidade de Natal” (Cordeiro; Stamatto, 2017: 6).



Figura 5: Área tombada do Centro Histórico de Natal, RN. Podemos ver os bairros da Ribeira, Cidade Alta e Rocas, com as edificações tombadas em destaque. Fonte: IPHAN.

Realizamos movimentos de caminhar à deriva (Careri, 2017) pelo bairro da Ribeira, percorrendo os ladrilhos de suas vielas e os trilhos de outrora que revelam caminhos acessíveis espacialmente, mas que são temporalmente inalcançáveis. As análises teóricas seguiram os princípios e ferramentas da antropologia urbana e audiovisual, valendo-se dos conceitos de *montagem* (Warburg, 2010; Didi-Huberman, 2015), *fotobiografia* e *imagem-memória* (Bruno, 2018; Samain, 2018), *ruínas* (Huyssen, 2014) e *limiar* e *dialética da história* (Benjamin, 2007, 2012).

Abrimos um espaço para a participação de historiadores, pesquisadores e fotógrafos na composição das interlocuções durante esta pesquisa. Como critério de seleção, escolhemos pessoas nascidas e/ou residentes na cidade de Natal/RN, com especial ênfase àquelas cujas biografias tenham sido atravessadas por memórias dos bairros históricos, sobretudo da Ribeira, e que tenham produzido ou reunido narrativas, fotografias e demais relatos sobre esses lugares. Ao longo deste trabalho, em diferentes momentos, contamos com a colaboração de Rostand Medeiros, criador e organizador do blog TOK de HISTÓRIA e autor do livro *Lugares de Memória: Edificações e Estruturas Históricas Utilizadas em Natal Durante a Segunda Guerra Mundial* (2019); Eduardo Alexandre Garcia, escritor e poeta do centro histórico e autor do livro *Das Lagoas Azuis ao Ponto Negro* (2018); e José Duarte Barbosa Jr., professor, antropólogo e pesquisador, autor da tese de doutorado (PPGAS/UFRN) *Trajetórias, Grafias e Arte de Rua na Cidade do Natal/RN – Brasil* (2019). Esses colaboradores produzem saberes e imagens sobre o centro histórico da cidade de Natal.

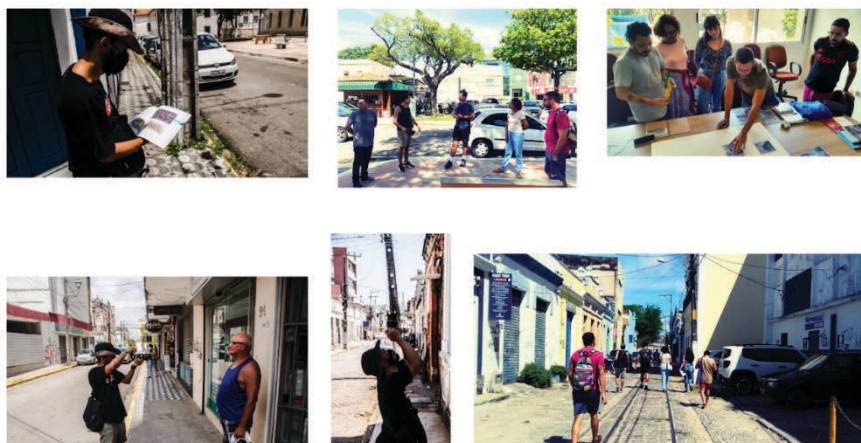


Figura 6: Práticas e afetos coletivos: montagem que mostra distintos momentos de nossas deriva pela cidade, bem como momentos e reuniões de reflexão acerca dos bairros históricos da cidade e das imagens produzidas. Nas imagens em destaque, de camisa preta e chapéu, vemos o Dr. José Duarte Barbosa Jr. Fonte: Acervo NAVIS (2022-2023).

Antropólogo, professor de Sociologia no Instituto Federal de Educação Tecnológica de Currais Novos (IFRN/Currais Novos) e pesquisador do NAVIS/UFRN, o Dr. Duarte Jr. tem realizado importantes e sensíveis trabalhos sobre o pensamento da cidade e suas memórias, além de refletir sobre o abandono do Centro Histórico. É com ele que realizamos caminhadas à deriva pela cidade, deambulações (Careri, 2013), com o objetivo de mapear nossos itinerários, nossos movimentos de errância cujo sentido se dá na percepção de uma cidade em movimento e de nosso movimento na cidade.

A cidade em movimento se manifesta não apenas nas mudanças espaço-temporais que reconfiguram e remontam seus fluxos, usos e funções urbanas, mas evoca um senso de movimento que reflete essas travessias e itinerâncias da cidade sobre si mesma, sobre o que a cidade nos comunica. Essas percepções, observadas empiricamente, nos auxiliam a construir um conhecimento urbano, “elevando as informações urbanas a construções teóricas” (Agier, 2011: 60).

Além dos procedimentos metodológicos mencionados anteriormente, a elaboração deste trabalho também inclui um exercício de investigação e mapeamento de imagens em arquivos digitais, com o intuito de analisar e selecionar o material bruto, incluindo fotografias de acervos. Durante as caminhadas, produzimos registros visuais, o que nos permite refletir sobre as possíveis cidades que emergem a partir da captura de suas dinâmicas e estéticas urbanas. Ao realizarmos montagens, desmontagens e remontagens de imagens, proporcionamos momentos nos quais as imagens podem exercer seu poder de *ideação* (Samain, 2018: 23), especialmente quando estão em associação com outras imagens.

A *montagem* (Didi-Huberman, 2017) é um método que se vale de um instrumental imagético e evoca uma articulação, um exercício de etnografar visualmente e confrontar múltiplas imagens umas às outras. Ela busca articular horizontes temporais distintos e evidenciar suas fronteiras descontínuas, não representando, mas antes se executando por meio de um não-saber. Logo, a montagem é a tentativa de tornar visível, de aproximar, destacar, relacionar, recortar, sobrepor, recompor narrativas. A montagem busca a abertura dos caminhos, das enunciações estéticas que colocam em contato sensações, olhares, escutas e experiências sensíveis entre imagens e palavras. É assim

que a montagem participa das experimentações que constroem saberes vivos e coletivos e que acionam um meio compreensivo que elabora o imagético de outras formas, pois:

A legibilidade dessas imagens – e, por conseguinte, o seu eventual papel num conhecimento do processo em questão – só pode ser construída quando estas estabelecem *ressonâncias ou diferenças com outras fontes, imagens ou testemunhos*. O valor de conhecimento nunca seria intrínseco a uma única imagem, tal como a imaginação não consiste em imiscuir-se passivamente numa só imagem. Trata-se, ao contrário, de pôr o múltiplo em movimento, de não isolar nada, de fazer surgir os hiatos e as analogias, as indeterminações e as sobredeterminações em jogo nas imagens. (Didi-Huberman, 2020: 173, grifo nosso).

Ao entendermos a montagem enquanto *método*, estamos problematizando as imagens enquanto campo reflexivo, localizando um saber antropológico diante de sua própria encruzilhada, uma vez que a montagem evoca a difícil discussão da própria temporalidade das formas de saber. A montagem é o *não-saber* encarnado, que se constitui numa costura de discursos dos sujeitos no ato de refletir sobre suas próprias realidades materiais.

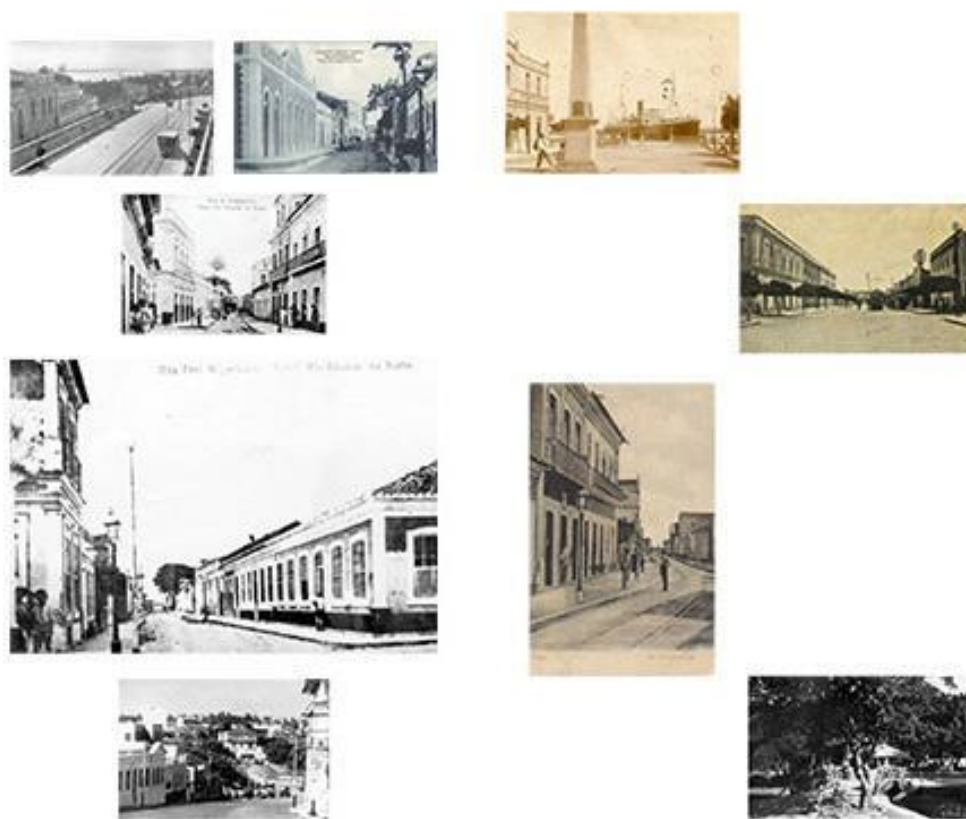


Figura 7: Montagem com imagens de arquivo produzidas por fotógrafos do passado, das principais ruas e avenidas da Ribeira, desenhava-se assim, os projetos de planejamento urbano do início do século XX. Fotos: Autoria desconhecida, *Blog TOK de HISTÓRIA*. Acesso: 15 junho de 2022.

É assim que, para Didi-Huberman, “a montagem só é válida quando não se apressa a concluir ou enclausurar: quando abre e complexifica a nossa apreensão da história, e não a esquematiza abusivamente” (2020: 173). Portanto, temos de nos abrir a esse *não-saber* (Bruno, 2019: 206), que segue na direção das afetações e dos encontros, para além das representações e interpretações. É uma arqueologia que se executa pelas vias da experimentação: rasgando, abrindo, compondo, cortando, distanciando, aproximando, enquadrando, editando e “destinando as imagens a um lugar de experiência, sensações e emoções” (2019: 206).

Trata-se, portanto, de uma *práxis* que intervêm por meio de manifestações político-estéticas, e que podem ser potencializadas se pensarmos num fazer antropológico partilhado, junto às gentes da cidade do Natal, no ato de fabular sobre suas dimensões de existência, sobre seu ir e vir nas ruas, sobre a materialidade dos monumentos históricos ante suas próprias histórias de vida.

Logo, pela interlocução com as imagens, insistimos como estas não são mero registro documental, mas *método*, formas pensantes que enunciam nosso desejo de saber, ainda segundo o que traz Didi-Huberman (2017), o qual dirá como:

Para saber é preciso, pois, manter-se em dois espaços e duas temporalidades ao mesmo tempo. É preciso “implicar-se”, aceitar entrar, afrontar, ir ao coração, não bordejar, decidir. É preciso também – porque o ato de decidir acarreta isso – “afastar-se” violentamente do conflito, ou então ligeiramente, como o pintor quando se afasta de sua tela para saber em que ponto está seu trabalho. [...]. Para saber é preciso tomar posição, o que supõe mover-se e constantemente assumir a responsabilidade de tal movimento. Esse movimento tanto é “aproximação” quanto “afastamento”: aproximação com reserva, afastamento com desejo (Didi-Huberman, 2017: 16, grifos do autor).

Defendemos, assim, um movimento pela composição de novos encontros visuais, uma vez que a própria montagem configura-se também em um ato criativo de produções e engajamentos estéticos.

Deixamos claro como o metodológico é, também, político, uma vez que ao confrontarmos tais imagens, estamos levando-as a sério enquanto *elementos pensantes* (Samain, 2012). Percebam as itinações que culminam nos movimentos propostos neste trabalho e que compõem nosso método, enquanto aproximação ao campo e seus narradores. Realizamos caminhadas em contextos urbanos na tentativa de retrair uma *temporalidade crítica* sobre a região metropolitana de Natal. O que chamamos aqui de temporalidade crítica se refere a um olhar que desaloja a certezas históricas a respeito de lugares históricos mapeados, desde monumentos, edifícios, ruas, praças, avenidas e paisagens citadinas.

Com o objetivo de nos envolvermos pela cidade, seus espaços e sua população, quando realizamos caminhadas à deriva, fizemos do ato de caminhar “uma forma de intervenção urbana que evoca significados simbólicos de um ato criativo primário: a errância como arquitetura da paisagem”, entendendo-se por paisagem a transformação simbólica, para além da física, do espaço humano (Careri, 2013: 28).

Ainda que as imagens tenham sido produzidas por pessoas – fotógrafos, jornalistas, artistas, escritores – a cidade também fala por si mesma, ela se manifesta e se materializa através de suas próprias imagens. Ela viaja até o presente e chama atenção para o que foi perdido, para o abandono que resulta em suas ruínas. Essas ruínas agenciam um tipo de poética enunciativa que é capturada pela imagem, mas que nunca é totalmente captada.

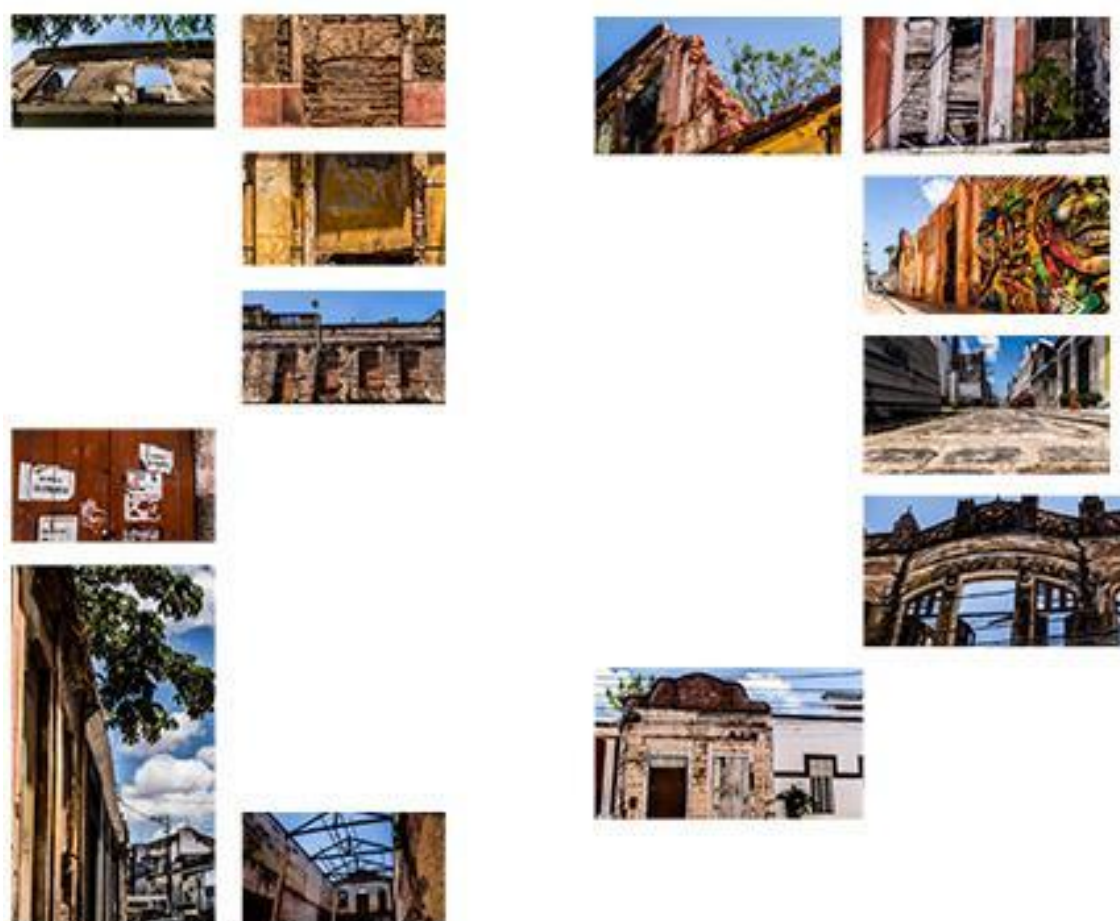


Figura 8: Montagem com imagens das fachadas do conjunto arquitetônico da Ribeira em ruínas. As imagens escancaram as contradições de projetos de modernidade para a paisagem da cidade. Ribeira, Natal/RN, novembro de 2021. Fotos: Arthur Lima.

Às ruínas falta algo, uma ausência que nos revela a ilusão do tempo e da memória, pois também às memórias falta algo, uma correspondência que possa resgatar o que se perdeu na construção da ideia de patrimônio. Especialmente em relação à história de Natal, cultiva-se um imaginário de que temos acesso a um tempo histórico perfeitamente compreensível na frágil ilusão linear da modernidade, seja por meio de narrativas verbais, imagéticas, sensações ao caminhar pela cidade. No entanto, questionamo-nos sobre os impactos da memória na vida urbana, confrontando-nos com nossa própria impotência diante do tempo e suas forças, que tensionam o corpo da cidade, descontinuando e fragmentando sua condição de lugar e valor histórico.

Para além de um mero local percorrido ao longo de nossos caminhos neste trabalho, a Ribeira possui um caráter que reivindica seu próprio protagonismo. Mais do que falar *sobre* a Ribeira, buscamos dialogar *com* ela, ou com as várias faces da Ribeira, cientes de que estamos tentando acessar múltiplas camadas de enunciação que compreendem a cidade em suas diversas facetas ao longo de suas múltiplas camadas temporais.

O tempo traz consigo consequências, seja para as memórias, as imagens ou as cidades. Na Ribeira, essas consequências se manifestam de forma eloquente. Os desmoronamentos das construções ecoam como um grito silencioso pelas praças e avenidas do bairro, nas pedras das ruas desgastadas, assim como nas pessoas em situação de rua que ocupam as praças e prédios arruinados.

Desde a década de 1990, o bairro da Ribeira faz parte da *Zona Especial de Preservação Histórica* da cidade, juntamente com a Cidade Alta. Não por acaso, seu primeiro nome foi Cidade Baixa, em clara oposição a esta última, uma zona de sítios, charcos e armazéns. Antes dos primeiros projetos urbanísticos, que remontam a meados do século XIX, a área era um terreno alagadiço onde as marés se misturavam às águas do Potengi.

O que outrora pertencia à lama do Potengi parece estar retornando ao rio, e o contraste desses movimentos é notável ao percorrermos suas ruas e vielas. O que por muitas décadas foi o centro, hoje é a periferia da periferia, sendo lentamente empurrado de volta ao rio, gradualmente engolido mais uma vez pela lama dos charcos onde o Potengi se tornou cidade, onde se tornou *Ribeira*.

Ao testemunhar o desarticular do espaço, percebemos a desintegração da própria dimensão humana da cidade. As rachaduras nas fachadas de outros tempos, o

descascar da pintura das paredes, são as feridas abertas da falta de concretude de um projeto duradouro que promova o florescer de vidas nas artérias pulsantes da urbe.

O pesquisador Eduardo Alexandre Garcia (2018) compartilha suas memórias do bairro da Ribeira, descrevendo como suas experiências evocam um imaginário que se fragmenta ao longo das transformações ao longo do tempo:

A Ribeira que eu conheci na infância não é a Ribeira de hoje, esquecida da população e dos governantes. Era uma Ribeira ativa onde o cais da Tavares de Lyra tinha vida e albergava misteriosas caravelas vindas de não sei de onde e que faziam povoar de piratas e aventuras minha imaginação de menino. Era a Ribeira do porto movimentado, quando as estradas ainda não tinham rasgado os interiores e todo o transporte era feito por mar, necessitando de trabalhos do despacho aduaneiro, com seus escritórios movimentados e gente a conversar sobre tipos e acontecimentos quase que só da cidade, já que o resto do mundo era distante e, portanto de pouco interesse. (Garcia, 2018: 53).

Ao nos aproximarmos das ruínas esfaceladas, ao examinarmos de perto e captarmos as camadas de textura que se acumularam ao longo de décadas nas esquinas, calçadas, bancos da praça e nos tijolos das antigas construções, não buscamos a imobilidade do lamento pelo que se foi, pelas vozes caladas que pereceram diante do descaso e do esquecimento.



Figura 9: Montagem com superposição de imagens de diferentes temporalidades. Propomos aqui um exercício de, para além de um borrar dos limiares entre distintas camadas temporais, desterritorializar e destemporalizar as imagens. Fotos: Autoria desconhecida e Arthur Lima, outubro de 2022.

Queremos, portanto, trazer à tona as memórias das quais não tínhamos conhecimento das ausências, resgatando uma tal potência que aponta para outros destinos possíveis, não apenas para o que foi, mas também para o que pode vir a ser em futuros porvir. Somente é possível curar uma vez que a ferida é reconhecida, desalojando assim os traumas e libertando as inquietações em um processo inventivo que se revele como um conhecimento vibrante para as cidades.

É, portanto, por meio de uma forma de conhecimento vivencial na qual depositamos nossa confiança e crença, que esperamos abrir um canal para a comunicação entre essas imagens, permitindo que seus fragmentos sejam remontados em novos elos, vínculos que se percebem vivos, em um fluxo dinâmico e orgânico.



Figura 10: Em nossas derivas, exercitamos o *errar* e o *parar* (CARERI, 2013). Ao realizar essa montagem, nossas escolhas foram guiadas ao longo das linhas descontínuas que marcam a paisagem, cascas, rachaduras e ruínas guiamos nossas derivas. Ribeira, Natal/RN, novembro de 2022. Fotos: Arthur Lima.

Das consequências perenes que sobrevivem em relação à cidade do Natal, há uma clivagem em particular que diz respeito a um processo dialético entre memórias e ruínas. Para Samain (2018), toda imagem é uma memória de memórias, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos. Assim, podemos observar o caráter em que uma memória coletiva sobrevive, atravessando décadas e nos impactando, alcançando nosso presente sem nunca ter deixado seu passado. Ela habita as imagens de um

presente-passado que nos alcança em nosso tempo e orienta seu projeto para nosso presente-futuro. Essa perspectiva evoca um processo de ruína, onde as ruínas representam esse encontro manifesto, a materialização de contradições estruturantes do capitalismo para esta cidade, “a espacialização da história e a temporalização do espaço” (Huyssen, 2014: 111). Portanto, elas sobrevivem, pois, embora as ruínas falem de morte, não lhes é permitido morrer.



Figura 11: Mais uma montagem em que nos debruçamos sobre as derivas enquanto um exercício coletivo de produção, leitura e montagem de mais imagens. Atividades organizadas dentro da agenda de ações de extensão do Núcleo de Antropologia Visual (NAVIS/UFRN) sob coordenação da Dra. Lisabete Coradini, cujo apoio foi indispensável para a concretização de tais momentos. Fonte: Acervo NAVIS, 2022-2023, Arthur Lima.

Isso se deve em grande medida ao seu movimento não apenas de abertura, mas de uma inconclusão de seu próprio processo, no qual essas imagens são colocadas em tensão ao se configurarem como imagens pensantes (Samain, 2018). Portanto, elas representam uma forma de pensamento e que, como afirma Samain, “independentemente de nós, as imagens seriam formas que, entre si, se comunicam e dialogam” (2018: 23), tornando-se formas pensantes ao se associarem a outras imagens.

Para Francisco Dalcol (2015), as ruínas abrem horizontes para um espaço de desestabilização que questiona o próprio sentido da temporalidade ocidental e de seus projetos civilizadores, higiênicos e planejadores que fundamentam as noções de urbanidade como as conhecemos. É à luz de um olhar atento e prolongado que se debruce sobre os movimentos de falência e decomposição da cidade.

As ruínas exercem um estranho sentido de atração. Tornam-se sedutoras pelas diversas temporalidades que as compõem: um passado em que algo se projetou e talvez tenha sido realizado; um presente como inventário de um passado não plenamente efetivado; e um futuro projetado, porém inalcançado. Indicam, de toda

forma, um projeto encaminhado, mas interrompido; cujo fim sinaliza não um encerramento, mas uma incompletude, um processo inacabado. (Dalcol, 2015: 54).

Logo, as imagens-ruínas manifestam o próprio ritmo do tempo da modernidade, pois estão abertas, feridas por um trauma que não cicatriza, pois é constantemente revivido, atualizado em sua virtualidade (Lévy, 1996). As ruínas gritam suas dores, revivendo e acumulando camadas sedimentares de memórias, deixando em seus rastros vestígios do que não foi e não será, como nos lembra o poeta Adolfo Casais Monteiro, “a modernidade não é feita de sonhos, mas de não os poder ter” (1989: 6).

Sobre o sentido crítico das ruínas, Dalcol (2015) também destaca seu caráter revelador de uma orientação para a permanência, que opera numa contradição entre uma morte irredutível do passado e uma radicalidade de um presente que ainda se encontra vivo, embora também lhe faltem memórias, uma vez que:

Há também nas ruínas a sensação de que esse algo não efetivado ou que não permaneceu se apresenta como testemunha do que não se pode apagar nem reprimir, sob o preço de uma amnésia que torna o passado incapaz de ser interpretado à luz do contemporâneo e, por isso, de informar sobre as questões do presente. As ruínas são, nesse sentido, indicadores de onde as rotas cessaram; e, talvez por isso, indicadores de onde se possa começar a busca pelo reorientar de possíveis novas rotas. (Dalcol, 2015: 54).

É, portanto, através do limiar desses movimentos de morte-vida, passado-presente, que exploramos as imagens da cidade de Natal, mais especificamente do bairro da Ribeira, em itinerâncias que não buscam resgatar tais imagens-memórias, mas sim lembrar vividamente de sua morte. Para tanto, adotamos um olhar sensível que se apoia em uma estética materialista e dialética acerca da história (Benjamin, 2012), que denuncia a presença e o vestígio de um longo projeto de esquecimento em relação ao passado e ao limiar de suas memórias históricas. Assim, refletir sobre as imagens em relação à estética e às experiências históricas torna-se um exercício necessário para ampliar os horizontes de nossa reflexão sobre nosso tempo e sobre as causas que o antecederam e que o sucederão.

Walter Benjamin, em seu trabalho inacabado das *Passagens de Paris* (1927-1940), observa as galerias comerciais pelas quais passavam os transeuntes anônimos da capital francesa na primeira metade do século XIX. Ele nota uma relação de correspondência entre o tempo e a história, comparando-a a constelações de estrelas formadas por pequenos pontos inscritos na tela celeste.

A arte de escrever com fragmentos de imagens a própria história constata de que forma a cidade é construída nas imagens, sendo fundamental percorrê-las para

compreender suas dinâmicas operantes, como ritos de passagem, mencionados por Benjamin, pois para ele os ritos representam:

As cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, estas transições tornam-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências limiares. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E com isso também o despertar). (Benjamin, 2007: 535, grifos do autor).

É crucial compreender as ruínas como enunciação de um processo de abertura, cujas descontinuidades são também positivas, na medida em que é no percurso ao longo de seus rastros que o caminhante completa seus desenhos, suas linhas descontínuas, preenchendo as lacunas dos espaços negativos da paisagem e da memória.



Figura 12: Nessa montagem, ampliamos fragmentos de duas imagens selecionadas, com o intuito de contrastar as diferentes camadas temporais, bem como suas cores, texturas, marcas e grafias de tempo e memória. Fonte: Ribeira, Natal/RN, novembro de 2022. Fotos: Arthur Lima.

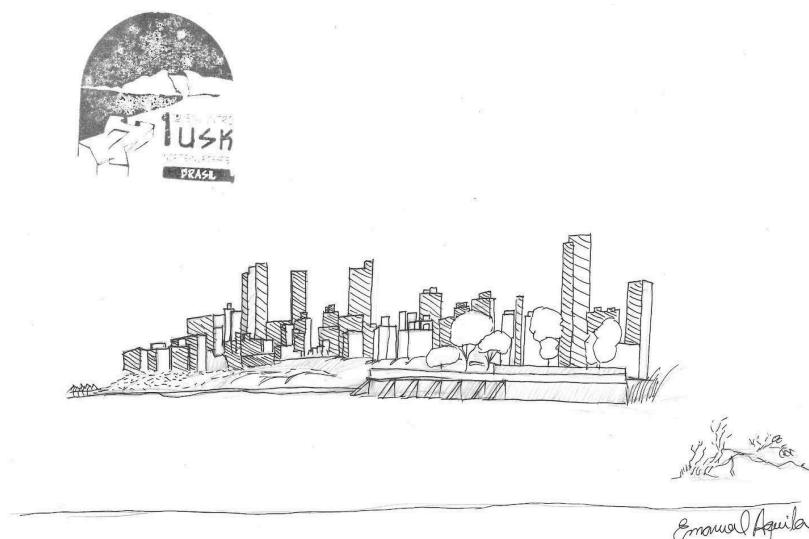
Nesse sentido, a cidade de Natal, apesar de sua relevância no contexto histórico local e internacional, parece enfrentar dificuldades em referir-se à sua própria história, o que se manifesta no esquecimento e na ausência de cuidado com sua memória. As consequências desse processo tornam-se evidentes na maneira como um dos bairros mais antigos da cidade, a Ribeira, não é conservado como patrimônio material, pois suas edificações, fachadas, praças, ruas e avenidas históricas não contam com

dispositivos efetivos e permanentes de manutenção e conservação (Neto; Nascimento; Oliveira, 2021). Isso corrobora a proposta estabelecida por Jeanne Marie Gagnebin, que busca ressaltar “a exceção que constitui a política de memória do governo brasileiro [especialmente em um] país da América Latina marcado pela colonização, pela escravidão e pela ditadura como o Brasil” (2014: 251).

Grafias e linhas: revelações do ato de desenhar

Nos estudos desenvolvido por Emanuel Áquila B. de Souza (2022) sobre o desenho e a antropologia, observamos a íntima correlação com o movimento *Urban Sketchers*. Nesse processo, investigou como ocorrem as dinâmicas dos encontros entre os USK - Natal/RN, e de que maneira elas evidenciam um processo de educação da atenção na construção de um olhar sobre a paisagem urbana, através do desenho de locação.

A pesquisa de campo tem início em 2019, acompanhando os *Urban Sketchers*¹ - Natal/RN em um dos eventos mais importantes do coletivo, o “I Encontro Regional Norte e Nordeste/Brasil: Patrimônio Cultural e Ambiental”². Momento muito significativo para a imersão do pesquisador no campo, onde conheceu e viu de perto desenhadores locais e nacionais, que são referência dentro deste universo. Foi na imersão com os desenhadores que passou a estabelecer uma relação diferente com a cidade.



¹ Movimento acompanhado ao longo do mestrado e que deu origem a dissertação intitulada “O olhar sobre a cidade através do desenho e as dinâmicas coletivas dos Urban Sketchers (Natal/RN)”, de 2021.

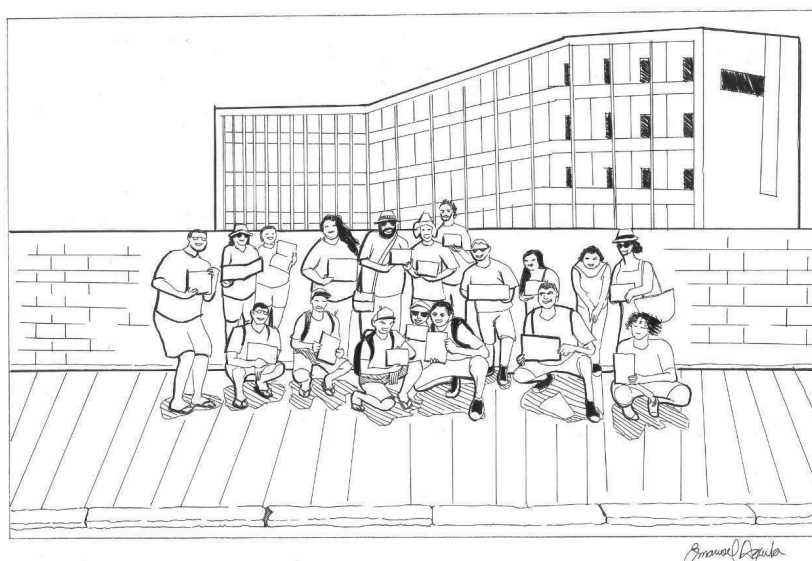
² Disponível em: <https://www.facebook.com/usknne/>. Acesso em: 16 maio 2024.

Figura 13: Perspectiva do litoral da praia de santos reis, vista do Forte dos Reis Magos, praia do forte, Natal – RN. Técnica: lapiseira 0,7 sobre folha de papel ofício A4 (420 mm x 594 mm), 90 g/m2

Durante o primeiro encontro regional, houve uma dinâmica que tinha como objetivo desenhar o Forte dos Reis Magos³. Nesse momento de observação e participação no campo, a atenção é levada a diversas coisas. E, durante a espera para acessar o interior do local, alguns urban sketchers desenhavam a vista que se tem da cidade, na perspectiva de quem está na entrada do monumento. Por estar acompanhado de observadores atentos a registrar tudo aquilo que sua percepção lhes apresenta, foi possível imaginar outras experiências em seus cadernos de desenho.

Este fato inesperado evidencia a potencialidade de uma educação da atenção, como um caminhar pelo labirinto onde o percurso é descoberto e percebido ao longo do processo, em um caminhar coletivo, tal qual um educar para fora (Ingold, 2015b). No momento em que se esperava para desenhar apenas a fortaleza isolada na beira da praia, surge uma cidade aglomerada ao longe, evidenciando que o próprio ambiente provoca a atenção em sentidos diversos do que foi programado para a atividade.

Por outro lado, na dimensão das estruturas sociais, que também participam das imposições feitas aos desenhadores sobre os motivos pelos quais eles desenhavam. Existe uma estética desejável a ser seguida, como apontam os “dispositivos”, que estabelecem regras, condições e formas de fazer desenhos (Kuschnir, 2012), e que também reflete as imposições estruturais na elaboração da imagem. A coisa a ser desenhada se transforma, se adensa e ganha outros significados, conforme o labirinto da cidade é percorrido.



³ Localizado em: Av. Pres. Café Filho, 1 - Praia do Meio, Natal - RN, 59010-000.

Figura 14: Esta ilustração, que produzi, foi feita a partir de um post no instagram @usknatal e representa desenhadores urbanos em frente ao hotel Rio Grande, em Natal/RN, atualmente demolido. Os integrantes do USK – Natal/RN estavam em uma manifestação contra a demolição do edifício.

No encontro de número 65⁴, que ocorreu na orla da Praia do Meio, aos arredores do Hotel Internacional Reis Magos. Nos é possível acompanhar um encontro que reuniu de forma mais evidente: a transformação da paisagem urbana; o debate político sobre a demolição de um prédio histórico, que culminou na proposta de um novo plano diretor para a cidade do Natal/RN; e, em paralelo, como os encontros dos *Urban Sketchers* se desdobram em uma produção imagética onde seus aspectos políticos são mais evidentes.

O Hotel Internacional Reis Magos foi inaugurado em 1965 e, após ser administrado por diversos arrendatários e ter sido comprado pelo grupo de Hotéis Pernambuco, ficou quase 10 anos sem reinvestimento ou obras de conservação (de 1992 até 2002) quando o grupo proprietário decidiu fechá-lo até a resolução de todas as pendências tributárias deixadas pelas administrações anteriores.

O hotel viveu seu auge durante a administração dos anos 80, mas já sem a fachada ou número de leitos originalmente previsto. Houve projetos de revitalização ao longo dos anos, porém, com a possibilidade de tombamento o grupo proprietário preferiu esperar até a definição do destino da área pelo poder público. Que em 31 de Janeiro de 2017, por meio do Ministério Público Federal foi favorável à demolição do Hotel, no dia 8 de janeiro de 2020, em seguida a prefeitura de Natal/RN emitiu o alvará de demolição assim que o desembargador Vivaldo Pinheiro autorizou o procedimento.

Diante dessa decisão, contrária aos movimentos sociais, que defendiam o tombamento do prédio, muitas manifestações surgiram nas redes sociais. Todas criticando a administração pública seja na esfera estadual ou na esfera municipal, por terem sido coniventes com as intenções da iniciativa privada.

Antes da demolição do prédio, ainda em setembro de 2019, o movimento *Urban Sketchers* integrou um ato junto ao Grupo “Direito à Cidade”, além de diversos outros movimentos. O ato foi denominado “Amo Natal, Amo Ver o Mar e os Reis Magos”, ele ocorreu no dia 29 e a intenção foi pressionar para que as mudanças para o Plano Diretor propostas pelo prefeito Álvaro Dias, aliado a setores do mercado imobiliário, não fossem aprovadas.

⁴ Descrito de forma detalhada em Souza (2022).

Podemos apontar que o fato do USK Natal/RN ser coordenado por professores dos cursos de Arquitetura e Urbanismo, engajados com a causa de preservação do patrimônio histórico da cidade, foi o fator determinante que aproximou o coletivo de desenhadores dos demais movimentos de preservação contra a administração pública e a especulação imobiliária. O grupo não esteve apenas desenhando um monumento em vias de ser demolido, eles acompanharam os trâmites que envolviam o processo de tombamento do prédio, que não foi efetivado, e o posterior processo de demolição⁵.

A dinâmica dos *Urban Sketchers* Natal/RN se desenhou junto a luta pela preservação do espaço histórico, e é por meio desses locais, com importante valor histórico, que eles contam a narrativa de como a cidade se desenvolveu e como ela está atualmente. Preocupa-lhes o abandono desses lugares históricos, relegados ao esquecimento. Ao observar seus registros gráficos compreendemos que a imagem é parte de quem a compõe.

Neste caso, observamos desenhos sobre patrimônios históricos que buscam educar a atenção para a valorização destes lugares. Essa dinâmica coletiva reintegra o debate proposto por Ingold (2015b), entre uma educação para fora e uma educação para dentro, onde o problema é aceitar a perspectiva de que só podemos compreender o mundo por meio de representações, deixando a experiência em segundo plano, teremos assim um mundo imaginário, e não um mundo imaginado, promovendo o distanciamento que objetifica e que aparta nossa relação com as coisas.

Aparecer coisas, eu sugiro, equivale a imaginá-las. Imaginar algo é aparecê-lo, assistir na sua gestação e comparecer ao seu nascimento. Portanto, o poder da imaginação está não na representação mental, tampouco numa capacidade de construir imagens antes da sua realização material. Imaginar é um movimento de abertura e não de fechamento; produz não fins, mas começos. (Ingold, 2015b: 30, grifos do autor).

É preciso se expor ao desconhecido, como o viajante que explora um labirinto, ou como o desenhador que sai da sala de aula e vai para a rua, desenhar as coisas e fazendo “aparecer coisas” deixando que sua atenção esteja aberta para descobrir e ser afetada pelo que o mundo lhe revela, em um constante devir. E, neste processo, é chamada a atenção para aprender o mundo como algo real, vivo, que está em constante mudanças e disputas.

⁵

Disponível

em:

<https://g1.globo.com/rn/rio-grande-do-norte/noticia/2020/01/26/demolicao-do-hotel-reis-magos-e-conclui-da-em-natal.ghtml>. Acesso em: 11 nov. 2020.

A imagem construída por várias mãos

Compreender que a imagem possui suas formas *polissêmicas*⁶ de atuação e sua importante contribuição no desenvolvimento crítico de uma leitura de mudo, dando a ela, a imagem, seu devido espaço de relevância na construção de conhecimentos, dentro e fora do mundo da academia, são características reforçadas no trabalho do Pablo B. Pinheiro. Em seu trabalho Pinheiro utiliza a fotografia como principal ferramenta para construção das suas reflexões, ações e resultados.

Na dissertação “A fotografia e o vaqueiro de gibão: a imagem criando sentidos na pesquisa de campo” (Pinheiro, 2023) é apresentado ao leitor a relação entre pesquisador e a figura do *vaqueiro de gibão*⁷ mediada pela fotografia e seus desdobramentos no campo. Um trabalho que revela suas vivências e a construção de estratégias na pesquisa de campo, assim como soma-se aos trabalhos que destacam como é importante estar disponível para ser afetado (Goldman, 2005; Siqueira, 2005) pela própria pesquisa, permitindo novos rumos e adaptações constantes, conforme as vivências no campo são realizadas.

A forma como a fotografia possui uma capacidade de construir vínculos ao serem realizados os registros e com as entregas dos resultados aos fotografados, utilizando-se o método *Photovoice* presente nos trabalhos “A fotografia como suporte para o envolvimento nas pesquisas sociais” e “Olhares em foco: Fotografia participativa e empoderamento juvenil” (Meirinho, 2016, 2017), os vaqueiros de gibão, amplia a forma de construção dos dados e consequentemente das análises na pesquisa. No momento em que existe um diálogo com os pesquisados, com consultas e exposição dos motivos os quais levam o pesquisador a estar ali, a aceitação em fazer parte dos registros no processo já é uma confirmação de um estado de vínculo construído entre as partes. No caso deste trabalho, Pinheiro, foi construindo estes registros junto com eles, fazendo com que cada registro pudesse fazer sentido existir para a pesquisa, mas também para os fotografados.

⁶ Roland Barthes, em seu livro “A Câmara Clara” (Barthes, 2015), discute a polissemia da fotografia e seus múltiplos significados dependendo do contexto e da interpretação do espectador. Susan Sontag, em “Sobre a Fotografia” (Sontag, 2004), também aborda a polissemia da imagem fotográfica e como ela pode ser usada para diferentes fins e interpretações. Elizabeth Edwards, em “Anthropology and photography 1860-1920” (Edwards, 1992), discute a polissemia da fotografia em contextos antropológicos e museológicos, e como ela pode ser usada para diferentes narrativas e interpretações.

⁷ A categoria *vaqueiro de gibão* foi trabalhada e apresentada na dissertação “A fotografia e o vaqueiro de gibão: a imagem criando sentidos na pesquisa de campo” (Pinheiro, 2023) para diferenciar dos demais tipos de vaqueiros que existem na lida e ofício no Nordeste brasileiro.

No ato de realizar as fotos, se constituiu o início das relações entre as partes envolvidas, era o surgimento de um elo entre o pesquisador e os pesquisados que perduraria para as próximas etapas da pesquisa. Uma vez validadas as permissões e as formas participativas de uma construção coletiva de dados, com a criação de sentidos para ambas as partes, o ato seguinte, o da entrega das fotos aos vaqueiros, se tornaram um segundo importante momento da pesquisa. Durante as entregas dos registros aos vaqueiros, reforçou-se a validação do vínculo que, ao mesmo tempo, também passou a representar um importante momento de novas informações a serem coletadas.

Sempre aos sábados, em Acari, acontece o dia da feira. É o momento em que os vaqueiros costumam se encontrar naquela calçada para conversar. Eles usam o momento para se atualizar dos assuntos da região e repor aquilo que é preciso levar de volta para o sítio. É o momento de encontros e de prosa. (Pinheiro, 2023: 112)



Figura 15: fotografia dos vaqueiros João Souza (esquerda), Zé Leite (meio) e Raimundo do Belém (direita) conversando após terem recebidos suas fotografias (Zé Leite segurando seu envelope e Raimundo do Belém segurando seu álbum), sentados no banco da calçada, encostados na parede ao lado da loja do Neto Veterinário, na cidade de Acari, RN.



Figura 16: fotografia do vaqueiro Genefã recebendo o seu registro durante os encontros aos sábados, na frente da loja do Neto Veterinário (parede verde), na cidade de Acari, RN.



Figura 17: fotografia do vaqueiro Zeca de Totô recebendo seu registro durante os encontros aos sábados debaixo da sombra das árvores na pracinha em frente da loja do Neto Veterinário, na cidade de Acari, RN.

Nesse processo de construção de conhecimento, de uma pesquisa de campo empírica que constantemente me afetou, de compreender que não estava nesse campo como um observador distante e sim colado nos meus interlocutores, de uma etnografia que se mistura com aprender, de compreender que as imagens falam e se relacionam, é preciso afirmar que as estratégias foram se construindo ao longo da pesquisa. (Pinheiro, 2023: 124).

Como um observador de dentro e participando (Magnani, 2009), Pinheiro passou a vivenciar as experiências junto à lida dos vaqueiros, convivendo em suas dinâmicas familiares, rotineiras do ofício e durante momentos comemorativos e festivos como foi o caso de algumas edições da Pega do Boi do Mato da Fazenda Pitombeira⁸. Comprometido a preservação dos vínculos com os vaqueiros, compreender como os registros eram compreendidos fazia parte das trocas e escutas. A definição de como manter uma forma de registro ou a necessidade de alteração se deu muito com a interação e escuta dos vaqueiros ao longo do processo de vivência. Os registros passaram a ser construídos também pelo olhar dos vaqueiros. Assim como houve a intervenção dos vaqueiros na construção das fotografias, o diálogo de como Pinheiro os via, ou as motivações de como fotografá-los, também foram responsáveis pela mudança da compreensão da imagem que eles, os vaqueiros, passaram a ter de si e através de como as fotografias os representava.

Entre estas trocas e a construção de saberes, foram construídos novos conhecimentos para ambas as partes e, de forma coletiva e participativa, um trabalho no campo foi se tornando um resultado de um fotógrafo-antropólogo:

Minha intenção era atuar como um tipo de observador que fosse mais aluno do que só participante, seguindo as reflexões de Ingold (2014), ao sugerir a alteração do nome “etnografia” para “educação” (p. 388). Somada a uma postura de indivíduo em relação com o universo desconhecido dos *vaqueiros de gibão*, havia uma necessidade de compreender, segundo José Guilherme Cantor Magnani (2009, p. 149), que teria dois momentos definidos na experiência etnográfica: a *primeira impressão* e a *experiência reveladora*. Com esses norteadores entendimentos, os passos seguintes de estabelecer estratégias e métodos que iria adotar na prática de fazer uma análise dentro da antropologia visual ficaram mais próximos. (Pinheiro, 2023: 108)

A construção dos registros fotográficos dos vaqueiros se deu inicialmente com o pretexto de buscar uma imagem que os retratasse para evidenciar seu ofício, valorizando e preservando suas culturas. Com a possibilidade de compreender o fazer antropológico compartilhado no campo, que também é um ato de gerar conhecimentos, com uma escuta de outros que passam a estabelecer estratégias em conjunto com o pesquisador, torna a experiência de viver o campo, uma experiência de muitas transformações e potencialidades para se construir pesquisas.

⁸ A “pega do boi no mato” é um evento que costuma reunir aqueles que trabalham como vaqueiros nas fazendas e propriedades. É um evento que acontece no mato, ou seja, em uma vegetação da caatinga, assim como no seu dia a dia, por isso é comum que o local onde está sendo promovido um evento da pega seja um local onde existem lidas diárias da rotina de um vaqueiro de gibão. Neste caso observado, estamos tratando do evento na Fazenda Pitombeira, no município de Acari, RN.

Foi a partir de estar disponível para uma escuta, assim como elaborando um caminho em conjunto com os vaqueiros, que Pinheiro chegou no resultado de produzir fotografias com um fundo preto e iluminações externas para compor uma imagem que seria absorvida pelos vaqueiros como algo que lhe serviria para serem guardados em memórias familiares e sociais. Por estes retratos, Pinheiro compreendeu que estava alcançando uma possível devolutiva (Mauss, 2013) a todas suas vivências com os vaqueiros.



Figura 18: montagem de fotografias produzidas dos vaqueiros (da esquerda para direita) João Souza, Zé Leite, Raimundo de Belém, Genefá e Zeca de Totô, todos vaqueiros de gibão da cidade de Acari, RN, que inicialmente serviram como retratos para serem devolvidos a cada um deles e posteriormente passaram a fazer parte de ações para evidenciar e preservar suas imagens.

A partir dos retratos se percebeu a potencialidade das imagens e das possibilidades de engajamentos que poderiam ser articulados para novas ações e com outras estratégias que pudessem ser trabalhadas no campo. O fato das imagens estarem circulando entre as pessoas que já os conheciam, seus familiares e o entorno social do vaqueiro de gibão, abriu espaço para uma reflexão de como seria uma dinâmica que ampliasse as interações em outros territórios, com outros grupos sociais.

Esta nova reflexão, de como as imagens precisavam explorar novos territórios, fez com que Pinheiro compreendesse que embora no seu trabalho de campo houvesse três eixos importantes para relacionar em sua dissertação (o antropólogo, a fotografia e o vaqueiro), outros três eixos seriam importantes para um desdobramento: o vaqueiro, a sua imagem e as relações a partir das imagens. A partir dessa nova tríade a ação dos Nossos Entes (Nossos entes, 2020) toma forma inicialmente na cidade de Natal com uma exposição de lambe-lambes pela cidade das imagens dos vaqueiros.



Figura 19: montagem de três fotografias das aplicações dos lambe-lambes na cidade de Natal, Rio Grande do Norte, durante o ano de 2019. Da esquerda para direita - (esquerda) no baixo de Ponta Negra, (meio) bairro de Petrópolis e (direita) o bairro de Neópolis.

As imagens passam a criar uma nova relação com quem os via e também passaram a ocupar novos territórios, estabelecendo novas relações entre todos os envolvidos. Elas também continuaram a ser trabalhadas como memória e preservação da figura do vaqueiro, atendendo o desejo dos próprios vaqueiros ao se construir os retratos. Foi entregue uma parte do acervo de fotografias para o Museu Histórico de Acari (Agora RN, 2023; Tribuna do Norte, 2023), um local que é responsável pela salvaguarda de sua comunidade com acesso para todos.

Este trabalho é um resultado de um longo período de imersões, foram mais de 13 anos criando um repertório de dados e informações extremamente rico para análises e reflexões no universo da Antropologia Visual. É o resultado de uma construção coletiva e participativa, em que as imagens e seus processos de registros garantem um fazer antropológico e construção de conhecimento através do produzir imagens no campo. Um conteúdo que ainda pode ser aplicada a lupa analítica da Antropologia para ser compreendido questões que ainda não foram possíveis até o presente momento. Evidenciando assim, ao mesmo tempo, a força de trabalhar com a imagem como ferramenta de registro, de fala e de um fazer científico.

Tessituras e partilhas entre as três pesquisas

Os três trabalhos, em defesa do papel crucial da imagem na antropologia, dialogam com autores como Etienne Samain (2018), Tim Ingold (2015a, 2015b) e Georges Didi-Huberman (2012, 2015, 2020), cujas contribuições são fundamentais para o pensamento antropológico contemporâneo.

Etienne Samain é um grande defensor do espaço da imagem na pesquisa. Afirmado a importância de garantir seu lugar na investigação acadêmica, os autores das dissertações seguem essa linha ao explorarem etnografias visuais com suas próprias

metodologias, sublinhando que a imagem deve ocupar um papel central e não apenas acessório.

Tim Ingold, por sua vez, oferece reflexões profundas sobre o fazer antropológico contemporâneo. Ele incorpora experiências de diversas áreas para promover análises ricas e pertinentes à antropologia. Através da arte, Ingold estabelece relações significativas para o campo, exemplificado por sua citação de Paul Klee, “desenhar é levar uma linha a passear” (Ingold, 2015a: 222). Esta perspectiva permite a Ingold explorar a linha como uma metáfora para questionamentos sociais, tornando-o uma referência indispensável nos três trabalhos.

Quando as partes se expandem, emerge uma nova forma e conteúdo, revelando uma dinâmica complexa onde a imagem transborda seu papel tradicional. Ela deixa de ser apenas uma representação artística para se tornar um elemento central e indispensável na antropologia. Esse transbordamento não apenas enriquece o campo artístico, mas também redefine práticas e conceitos antropológicos, proporcionando novas maneiras de ver, interpretar e interagir com o mundo.

A imagem, ao ser integrada como um dado essencial, transforma-se em um instrumento poderoso de análise e reflexão, permitindo uma compreensão mais profunda e multifacetada das realidades sociais e culturais. Na antropologia visual, a imagem não é meramente um adereço ilustrativo; ela é um meio de investigação e uma ferramenta metodológica que facilita a captura de nuances e complexidades muitas vezes inalcançáveis por métodos tradicionais de pesquisa.

Este enfoque metodológico e epistemológico revela-se particularmente frutífero em contextos urbanos, onde as interações sociais e culturais são densas e multifacetadas. A imagem permite a documentação e a análise dessas interações de maneira visual e direta, fornecendo insights que podem ser interpretados de múltiplas perspectivas. Além disso, a imagem facilita a comunicação dos resultados de pesquisa de uma forma mais acessível e impactante, potencializando o alcance e a compreensão das descobertas antropológicas.

Assim, ao transbordar as fronteiras tradicionais entre arte e ciência, a imagem abre novas possibilidades para a prática antropológica, promovendo uma convergência metodológica e epistemológica que enriquece tanto a antropologia quanto as artes visuais. Este movimento não só reafirma a importância da imagem como dado, mas também destaca seu papel central na construção de conhecimento, tornando-se um ponto de encontro vital para as pesquisas em antropologia visual.

Dessa forma, a inserção da imagem como elemento central nas pesquisas antropológicas urbanas não apenas amplia os horizontes metodológicos e analíticos, mas também promove um diálogo fecundo entre diversas disciplinas e práticas. A convergência entre antropologia e artes visuais, mediada pela utilização estratégica da imagem, fomenta uma abordagem mais holística e integradora, capaz de capturar e comunicar a complexidade das experiências humanas em contextos urbanos.

Por conseguinte, ao reconhecer e valorizar a potência das imagens, não apenas como linguagem e método, mas como núcleo da investigação, reafirma-se a relevância das metodologias visuais no diálogo com as dinâmicas sociais contemporâneas. Esse reconhecimento, por sua vez, incentiva uma contínua reavaliação e inovação nas práticas de pesquisa, consolidando as imagens como ferramentas indispensáveis para a exploração e compreensão das múltiplas camadas em que refletimos sobre as relações entre imagens, memórias, afetos e práticas coletivas.

Considerações finais

O transbordamento de imagens em coletividades é a linha central que atravessa cada um dos relatos aqui apresentados e uma potência para entender a imagem na pesquisa antropológica contemporânea.

As produções aqui descritas corroboram com a possibilidade de superação da dicotomia entre observador e objeto, observamos as relações que surgem através de uma imersão nos lugares acessados por cada pesquisador. Tratamos de relacionamentos intersubjetivos, quando Souza (2022) se propõe a desenhar na pesquisa junto aos Urban Sketchers em suas dinâmicas pela cidade, quando Pinheiro (2023) compartilha as fotografias com os vaqueiros com quem ele conviveu e registrou, e quando Pereira (2022) desenvolve uma metodologia capaz de elaborar uma imagem poética e histórica sobre memórias coletivas da cidade.

O caráter da *coletividade* é um aspecto que surge nos três estudos, ela está presente antes, durante e depois das pesquisas de campo. É por meio dela que o antropólogo acessa o campo, junto a ela que as imagens são elaboradas e, posteriormente, para ela que as imagens são compartilhadas, ganhando novas possibilidades para encontrar outros percursos.

Na prática de desenho em coletivo dos *Urban Sketchers*, observamos o papel da educação da atenção (Ingold, 2015b) da produção dos registros até o seu compartilhamento, e compreendemos como este processo está relacionado a certos

percursos que são traçados pela cidade. Os sentidos que desenha são ensinados por outros corpos e imaginam a cidade de outras formas.

Na forma como a fotografia possui uma capacidade de construir vínculos ao serem realizados os registros e, posteriormente, com as entregas dos resultados aos fotografados. Existe já no início do processo de registro a aceitação em fazer parte do processo, estabelecendo no momento uma confirmação de um estado de vínculo construído entre as partes. Especificamente nesta pesquisa, um início que desdobra-se em uma construção de registros compartilhados e coletivos.

Nas relações entre a fotografia e a construção de memórias na cidade de Natal/RN, compreendemos que a criação de memórias coletivas é um campo central de disputas narrativas sobre o imaginário urbano. A fotografia, como uma prática visual, não apenas registra cenas e momentos, mas também participa ativamente na formação de uma memória compartilhada, influenciando como as cidades e demais contextos locais são assim percebidos e lembrados por sua gente.

Esses processos de construção de memórias coletivas envolvem um constante jogo de poder, onde diferentes grupos sociais competem para inscrever suas próprias visões e experiências na história visual da cidade. As narrativas, sejam elas escritas ou visuais, tornam-se, portanto, arenas de conflito e negociação, refletindo e moldando as relações de poder e identidade dentro do espaço urbano. Assim, a fotografia emerge não apenas como um meio de documentação, mas como um agente ativo na construção e perpetuação das memórias sociais e coletivas, inscrevendo-se na paisagem urbana e contribuindo para a construção contínua da cidade (Eckert; Rocha, 2003, 2011, 2013).

Este caráter dinâmico revela de que maneira memórias sociais são continuamente reescritas, reinterpretadas, remontadas e ressignificadas, evidenciando a importância de entender as narrativas visuais enquanto campos de disputas simbólicas e históricas. Em última análise, o estudo das interações entre imagens e processos de tessitura de memórias coletivas oferecem uma compreensão mais aprofundada das complexas camadas de significado e resistência que se referem à população do Rio Grande do Norte..

Observamos, assim, um diálogo recíproco entre as materialidades das imagens e as práticas coletivas. As primeiras, que surgem em diversos momentos da pesquisa, não se limitando ao servir de meros objetos de estudo, vão além, agem na produção do conhecimento de forma ativa e participativa, provocando métodos que enfocam no diálogo e na percepção, e nos permitem acessar as coletividades. Da mesma forma, é

por meio das práticas coletivas que visualizamos o caminho da produção e transmissão do conhecimento, que nos leva às imagens na pesquisa, demonstra a capacidade de agenciamentos sociais e políticos que nossas percepções revelam sobre os materiais apresentados, carregados de imaginações, memórias e relações, apontando para um mundo no qual as ruínas nos levam às disputas entre a memória e o apagamento, a paisagem leva à educar a atenção sobre a cidade e os elos entre nós e os outros afetam as maneiras como compartilhamos nossos saberes. O transbordar da imagem é, para diversos caminhos e em diversas direções, algumas destas linhas esboçadas neste artigo, ganhando novas formas de pensamento e de vida.

Bibliografia

- AGIER, Michel. *Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos*. São Paulo, Editora Terceiro Nome, 2011.
- AZEVEDO, Aina Guimarães. 2016. Desenho e Antropologia. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 5, p. 15-32, 2016. Disponível em: <https://cadernosaa.revues.org/1096>. Acesso em: 28 dez. 2020.
- BARBOSA JÚNIOR, José Duarte. *Trajetórias, grafias e arte de rua na cidade do Natal/RN – Brasil*. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2015.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Willi Bolle e Olgária Matos (orgs.). Belo Horizonte/São Paulo, Editora da UFMG/Imprensa Oficial, 2007.
- _____. *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas, vol. 1, São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BRUNO, Fabiana. Uma antropologia das “supervivências”: as fotobiografias. In: SAMAIN, Etienne. (org.) *Como pensam as imagens*. Campinas, Editora da Unicamp, 2018.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: O caminhar como prática estética*. São Paulo, Editora G. Gili, 2013.
- _____. *Caminhar e parar*. São Paulo, Gustavo Gili, 2017.
- CASAIIS MONTEIRO, Adolfo. A Ideia de Modernidade. In: *A Palavra Essencial*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1989.
- CORADINI, Lisabete. *Praça XV: espaço e sociabilidade*. [S. l.], Letras Contemporâneas, 1995.
- _____. “A ARTE DA ESCUTA”. *Vivência: Revista De Antropologia*, Natal, ano 1, n. 53, mai. 2020.
- _____. Ensino de antropologia audiovisual durante o período da pandemia de COVID-19. In: *Pesquisa e ensino em Antropologia Audiovisual na América Latina*. [S. l.], ABA Publicações, 2023. p. 222–249.
- CORDEIRO, Anna Gabriella de Souza; STAMATTO, Maria Inês Sucupira. O imaginário urbano e a fotografia: A modernidade e a ruína do bairro da Ribeira. *Revista Espacialidades*, Natal, v. 10, n. 1, set. 2017.

DALCOL, Francisco. Ruínas da modernidade e utopias fracassadas: a fotografia de Romy Pocztaruk. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 5, n. 10, ano 5, dez. 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Arde la imagen*. [S. l.], Ediciones Ve S.A. de C.V., 2012.

_____. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2015.

_____. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo, Editora 34, 2020.

ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. *Etnografia de rua: estudo de antropologia urbana*. Iluminuras, v. 4, n. 7. Rio Grande do Sul, 2003.

_____. Etnografia da duração nas cidades em suas consolidações temporais. *Revista de Ciências Sociais*, n. 34, p. 107-126, abr. 2011.

_____. *Antropologia da e na cidade, interpretações sobre as formas da vida urbana*. Porto Alegre, Marcavizual, 2013.

EDWARDS, Elizabeth. *Anthropology and photography 1860-1920*. London, Royal Anthropological Institute, 1992.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo, Editora 34, 2014.

GARCIA, Eduardo Alexandre. *Das lagoas azuis ao ponto negro*. Natal, Offset Editora, 2018.

GOLDMAN, Marcio. Jeanne Favret-Saada, os afetos, a etnografia. *Cadernos de Campo*. São Paulo, v. 13, n. 13, p. 149-153, 2005.

HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro, Contraponto, Museu de Arte do Rio, 2014.

INGOLD, Tim. That's enough about ethnography! *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, [s. l.], v. 4, n. 1, p. 383-395, 2014.

_____. *Estar Vivo: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Editora Vozes, 2015a.

_____. O Dédalo e o Labirinto: Caminhar, Imaginar e Educar a Atenção. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 21, n. 44, p. 21-36, jul./dez. 2015b.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832015000200002>. Acesso em: 1 fev. 2024.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador, EDUFBA, 2012.

KUSCHNIR, Karina. Desenhando Cidades. *Sociologia & Antropologia*. Rio de Janeiro, vol. 02 n. 04, p. 295-314, 2012.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1996.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Etnografia como prática e experiência. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, v. 15, n. 32, p. 129–156, 2009.

_____. O Circuito: proposta de delimitação da categoria. *Ponto Urbe* [Online], São Paulo, n. 15, 2014. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/2041>. Acesso em: 01 out. 2021.

MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva. Formas e razão de trocas nas sociedades arcaicas*. São Paulo, Cosac Naify, 2013.

MEDEIROS, Rostand. *Lugares de memória: edificações e estruturas históricas em Natal durante a Segunda Guerra Mundial*. Natal, Caravela Selo Cultural, 2019.

MEIRINHO, Daniel. *Olhares em Foco: Fotografia participativa e empoderamento juvenil*. Covilhã, LABCOM.IFP, 2016.

_____. A fotografia como suporte para o envolvimento nas pesquisas sociais. *Vivência: Revista de Antropologia*, Natal, v. 1, n. 50, p. 59-78, dez. 2017.

MIRANDA, João Maurício Fernandes. *Evolução urbana de Natal em 400 anos – 1599-1999*. Coleção Natal 400 anos, Volume VII, Governo do Rio Grande do Norte, Prefeitura do Natal, 1999.

AGORA RN. *Museu Histórico de Acari recebe acervo com 48 fotografias dos vaqueiros tradicionais do Seridó*. Agora RN, [s. l.], 2023. Disponível em: <https://agorarn.com.br/ultimas/museu-acari-recebe-acervo-fotos-vaqueiros/>. Acesso em: 24 maio 2024.

NETO, J. C. T. N.; NASCIMENTO, J. C.; OLIVEIRA, C. *Ribeira: beco, praça, travessas, ruas e avenidas*. Natal, Caravela Selo Cultural, 2021.

NOSSOS ENTES. Brasil: YouTube, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WQkpHencNv0>. Acesso em: 14 set. 2021.

PEREIRA, Arthur Leonardo de Lima. *Temporalidades urbanas na Ribeira, Natal/RN: entre derivas, passagens e montagens*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/52086>. Acesso em: 20 abril 2024.

PINHEIRO, Pablo B. *A fotografia e o vaqueiro de gibão: a imagem criando sentidos na pesquisa de campo*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/54666>. Acesso em: 31 ago. 2023.

- SAMAIN, Etienne. *Como pensam as imagens*. Campinas, Editora da Unicamp, 2018.
- SIQUEIRA, Paula. “Ser afetado”, de Jeanne Favret-Saada. *Cadernos de Campo*. São Paulo, v. 13, n. 13, p. 155-161, mar. 2005.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- SOUZA, Emanuel Áquila Bezerra de. *O olhar sobre a cidade através do desenho e as dinâmicas coletivas dos Urban Sketchers (Natal/RN)*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/46530>. Acesso em: 15 março 2024.
- TEIXEIRA, Rubenilson Brazão. *Da cidade de Deus à cidade dos homens: a secularização do uso, da forma e da função urbana*. Natal, EDUFRN, 2009.
- TRIBUNA DO NORTE. *Fotógrafo doa acervo etnofotográfico ao Museu Histórico de Acari*. Tribuna do Norte, Natal, 2023. Disponível em: <https://tribunadonorte.com.br/viver/fotografo-doa-acervo-etnofotografico-ao-museu-historico-de-acari/>. Acesso em: 24 maio 2024.
- WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid, Ediciones Akal, 2010.

Etnobiografia e material didático para ensino de sociologia: produção compartilhada do filme “Tinta neles!”

Ethnobiography and didactic material for teaching sociology: shared production of the film "Tinta neles!"

Nilson Almino de Freitas

Universidade Estadual Vale do Acaraú
Sobral, CE, Brasil
nilsonalmino@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-0324-3131>

Francisco Renan Dias Marques

Universidade Estadual Vale do Acaraú
Sobral, CE, Brasil
renan_marq@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5482-2857>.

Vicente de Paulo Sousa

Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Natal, RN, Brasil
vicentypsousa@hotmail.com.
<https://orcid.org/0000-0001-7521-6576>.

Recebido em: 30 de junho de 2024

Aceito em: 30 de julho de 2024

Resumo

O artigo discute o potencial de uso do filme etnobiográfico “Tinta Neles!”, como material didático nas disciplinas com conteúdos sociológicos no ensino médio. Primeiramente mostra a história da produção desta obra, os conceitos básicos que nortearam o trabalho, incluindo discussões sobre transmídia, etnobiografia e método utilizado a partir de experiências compartilhadas entre LABOME e Movimento Social FOME. Posteriormente, o artigo pensa o filme como material didático, fazendo uma reflexão sobre transposição didática para além da simplificação de uma recontextualização de um conhecimento “douto” para o “senso comum”, e até invertendo esta lógica, mostrando que aqueles que não estão dentro da escola podem ensinar algo para ela por serem também portadores de saber reflexivo e crítico. Portanto, ao discutir o filme como mediador da produção de saberes e fazeres pedagógicos na escola, o artigo mostra a potência deste tipo de linguagem para além do entretenimento ou complemento de material didático escrito.

Palavras-chaves: etnobiografia filmica; transmídia; material didático filmico; grafitti; sociologia no ensino médio

Abstract

The article discusses the potential of using the ethnobiographical film "Tinta Neles!" as didactic material in subjects with sociological content in high school. It first shows the history of the production of this work, the basic concepts that guided the work, including discussions on transmedia, ethnobiography and the method used from experiences shared between LABOME and the Social Movement FOME. Subsequently, the article thinks about the film as didactic material, making a reflection about didactic transposition beyond the simplification of a recontextualization of "learned" knowledge to "common sense", and even inverting this logic, showing that those who are not inside the school can teach something to it because they are also bearers of reflective and critical knowledge. Therefore, by discussing the film as a mediator in the production of knowledge and pedagogical practices in school, the article shows the power of this type of language beyond entertainment or as a complement to written didactic material.

Keywords: filmic ethnobiography; transmedia; film teaching materials; graffiti; sociology in high school

Considerações iniciais

O artigo discute experimento audiovisual, com misturas de várias mídias, produzido de forma compartilhada no âmbito do Laboratório das Memórias e das Práticas Cotidianas – LABOME¹, em parceria com o Movimento Social FOME², que culminou no filme “Tinta neles”³. Filme este que será usado como material didático em escolas de ensino médio de Sobral. O artigo aborda o processo de produção fílmico que envolve linguagens transmidiáticas e acervo documental em vídeo e áudio, produzido a partir de uma prática compartilhada de trabalho de campo entre os dois grupos citados. Discute também questões sobre o uso deste filme como material didático para o ensino médio, especialmente em disciplinas com conteúdos sociológicos. O referido documentário, portanto, surge de várias atividades e projetos desenvolvidos no LABOME, que é um arquivo público de documentos especiais, particularmente fotografia, áudio e vídeo. O propósito do LABOME é constituir acervo documental nestes suportes imagéticos e sonoros, para serem usados em projetos de comunicação científica, articulando artes visuais e museologia não convencional⁴.

Desde os anos 2000 que o LABOME, através de seu coordenador, o professor Nilson Almino de Freitas, vem discutindo questões relacionadas ao patrimônio cultural de Sobral, cidade brasileira do estado do Ceará, tombada como Patrimônio Histórico Nacional pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 2000. Entretanto, as pesquisas vêm mostrando que a narrativa que fundamenta o tombamento é baseada em um “tempo monumental” (Herzfeld 1991), que conta uma história de opulência e pioneirismo na cidade, deixando de lado dimensões que mostram a pobreza e a exploração vinculadas a esta suposta prosperidade⁵. Em Freitas (2010), o autor

¹ O LABOME é um arquivo público de documentos especiais, particularmente fotografia, áudio e vídeo, da Universidade Estadual Vale do Acaraú e atua, especialmente no campo da antropologia visual. Para conhecer melhor o LABOME, acessem o link: <https://linktr.ee/Labomevisualidades>.

² O Movimento social FOME é constituído por jovens moradores dos bairros Terrenos Novos, Nova Caiçara e Vila União, na periferia pobre de Sobral, com orientação anarquista, e atuam promovendo atividades culturais nestes bairros com manifestações do Hip Hop, biblioteca comunitária, Saraus artísticos com múltiplas artes, dentre outras atividades. Para conhecer melhor o FOME, veja o link: <https://cultura.sobral.ce.gov.br/agente/47805/>.

³ O filme pode ser visto no link: <https://www.youtube.com/watch?v=ZEXjLvdKq5E>.

⁴ Aqui entendemos como museologia não convencional aquela que não é feita em espaço especial de exposição, em prédio próprio, mas de forma descentralizada e em vários lugares. Sobre isso Cf. Freitas (2020).

⁵ Em Freitas (2021), o autor faz uma discussão mais detalhada sobre as implicações políticas da política de patrimonialização em Sobral.

mostra os limites e possibilidades morais e políticas da compreensão desta política pública de preservação do patrimônio aplicada na cidade.

As pesquisas do coordenador do LABOME, portanto, se voltam para espaços da cidade não lembrados nessa narrativa da “sobralidade triunfante”⁶, especialmente bairros periféricos pobres da cidade. O que os moradores destas espacialidades periféricas têm a contar e mostrar sobre Sobral? Como estratégia, definimos que cada bolsista vinculado aos projetos do LABOME deveria explorar um bairro periférico que abrigue a população mais pobre da cidade, para identificar possíveis narradores que tenham histórias para contar sobre o mesmo. Inicialmente nos anos 2000, os narradores selecionados desses bairros, eram mais idosos. O acervo produzido a partir desta época até 2019, gerou vários documentários que foram incluídos na série “bairros de Sobral”⁷.

Em 2015, os filmes passaram a ter um formato em que a produção compartilhada vai ganhando mais peso. Foi quando de fato, a equipe LABOME começou a se aproximar do Movimento Social FOME. Compartilhou-se experiências com o movimento para produção do filme “Arte e cultura na periferia”⁸, “Rap nas quebradas”⁹ e a partir do momento que começamos a fazer o registro em filme das atividades do FOME ou de coletivos de jovens que se expressam através de sua arte, outros projetos filmicos foram surgindo. Começamos a fazer o registro audiovisual e fotográfico, por exemplo, do “Slam da Quentura”, evento de comunicação de poesia

⁶ Aqui estamos usando expressão usada em alguns artigos de jornais estaduais que circulavam em momento que antecede o tombamento de parte da cidade como Patrimônio Histórico Nacional pelo IPHAN em 2000. Um exemplo foi matéria do Jornal Diário do Nordeste de 9 de agosto de 1997 que tinha como título “Corredor cultural preserva a sobralidade triunfante”. O artigo mostra ruas próximas umas das outras no centro que abrigam o Teatro São João, o Museu Dom José (na época o quinto em arte sacra do Brasil, no que se refere a quantidade de itens do acervo), a Praça São João que, em sua esquina está localizado a Igreja do Menino Deus. Nas proximidades destes equipamentos, está a Escola de Música de Sobral, abrigada em um antigo casarão do século XIX, e a Casa de Cultura, espaço de exposições e que tem um cinema. A Casa de Cultura já abrigou também a Secretaria de Cultura do município.

⁷ A primeira experiência foi com o filme “Sobral no Plural”, dirigido em 2010, por um dos articulistas, em companhia de Paulo Passos de Oliveira (Tecnólogo em cinema pela Faculdade Gama Filho, mestre em Comunicação e Cultura pela ECO – UFRJ e doutor em Artes Visuais pela Universidade Federal de Goiás. Foi professor da área de Antropologia da Universidade Estadual Vale do Acaraú – UVA/Sobral-CE até o ano de 2011). Os demais filmes são os seguintes: “Dom Expedito: cultura, arte e expressão”, dirigido por Thiago Castro; “Vida e Bairro: Vila União”, dirigido por Josiany Oliveira; e “Sumaré: história, versões e gerações”, dirigido por Daniele do Nascimento, todos três produzidos em 2011. No ano de 2013 foram produzidos mais dois que, apesar do direcionamento temático, também fazem parte da série “Bairros de Sobral”: “Drama: uma arte”, de Daniele do Nascimento e “Cultura Quadrilheira”, de Thiago Castro. No ano de 2014, somente um documentário foi produzido para integrar a série: “Lendas Urbanas, Contos e Assombrações”, de Sheila Ramos. Todos os filmes citados podem ser visto na página do Youtube do LABOME: <https://www.youtube.com/c/LabomeVisualidades>.

⁸ O filme pode ser visto no link: <https://vimeo.com/147530176>. A discussão sobre a produção pode ser conferida em Freitas (2019).

⁹ O filme pode ser visto no link: <https://www.youtube.com/watch?v=yACvvyKb98o>.

Slam com jovens moradores da periferia de Sobral, “Batalha do T.N.”¹⁰, evento de batalhas de rappers da cidade. Nesse envolvimento com os coletivos que organizam estes e outros eventos semelhantes, começamos a registrá-los. Conhecemos o movimento Hip Hop da cidade e alguns artistas individuais. Um deles foi Tiaguim Tavares¹¹, integrante do Movimento Social FOME. Dentre as atividades, fazíamos o registro audiovisual. Algumas foram protagonizadas por ele, em função de sua trajetória de alguns anos no FOME, especialmente aquelas relacionadas ao graffiti¹². No filme “Arte e cultura na periferia”, já citado aqui, foi ele que deu o título ao documentário, assim como fez sugestões de montagem, além de ter sido um dos personagens.

Em 2018, Francisco Renan Dias Marques, integrante do FOME, entra no Curso de Ciências Sociais da Universidade Estadual Vale do Acaraú e passa a ser bolsista de iniciação científica pela Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico – FUNCAP no LABOME. Em 2019, Renan entra como aluno formado em Filosofia pela UVA, no Mestrado Profissional de Sociologia em Rede Nacional – PROFSOCIO, e passa a se preocupar em sistematizar a parceria já em andamento entre o FOME e o LABOME. Como o mestrado é voltado para o ensino de sociologia, elaborou como proposta, inverter a hierarquia de algumas correntes educacionais que colocam a escola como instituição exclusiva, possuindo o saber válido para ensinar seus alunos, criando uma relação de ensino e aprendizagem que posiciona o aluno como passivo no processo, além de entender que não existe lugar de “saber” melhor do que a escola. A experiência do FOME mostra, que mesmo moradores da periferia onde alguns de seus integrantes não estão vinculados ao sistema de ensino, podem ensinar algo para a comunidade, inclusive para a escola. O programa de mestrado permite a escolha de três modalidades para o trabalho final: dissertação, produção de material didático e intervenção pedagógica¹³. É neste contexto que entra o filme “Tinta neles!”. A ideia é que seja usado como material didático nas escolas, especialmente em disciplinas que tratam de temas relacionados à discussão sobre a sociedade e a cultura.

¹⁰ Batalha dos Terrenos Novos. O nome está relacionado ao lugar onde acontece o evento, bairro periférico de Sobral.

¹¹ Os artistas chamam suas assinaturas de tags. A grafia do nome do artista que temos aqui como foco, respeita sua tag.

¹² Nas ruas, os jovens envolvidos com esta expressão artística preferem usar o termo graffiti, com dois “t”, em troca de grafite. Usaremos aqui o termo como é descrito pelos movimentos neste campo, em adesão à forma de comunicação de nossos interlocutores.

¹³ Em artigo publicado, Freitas e Marques (2023) discutem a experiência de uso do audiovisual como material didático para atividades de educação não formal.

A produção de material didático para o projeto mencionado vinculado ao PROFSOCIO, não vai se reduzir ao filme. A ideia é que entre no acervo gravações de Podcast, clipes que o FOME chama de “Cypher”¹⁴, dentre outros materiais. Em comum acordo com professores e gestão da escola, o material vai ser usado e o retorno de alunos e professores em avaliação aplicada em formato ainda a ser pensado, vai gerar o trabalho de conclusão de curso.

Entretanto, o filme “Tinta neles!”, tem características específicas que valem a pena ser discutidas neste artigo. É um produto transmidiático, uma etnobiografia resultante de um tipo de produção baseada em acervo de imagens do LABOME, não precisando de planejamento de produção de campo, já que esta parte já havia sido feita e integrada ao acervo. Vale a pena, primeiro, detalharmos estes aspectos da concepção e/ou conceito do filme, para depois, no tópico seguinte discutirmos o uso do filme como material didático.

Transmídia e etnobiografia com acervos

A questão que se coloca quando se assiste ao filme “Tinta neles” é se podemos considerar, que a partir de uma reflexão provocada pela mistura de mídias sonoras e visuais, sobre a trajetória de um sujeito individual, tem como se falar sobre tema relacionado ao patrimônio cultural, envolvendo o graffiti. Entendemos que sim, já que esta arte faz parte do domínio técnico e estético de artistas locais e é usada para comunicar formas de viver e entender a cidade, inclusive comunicando e refletindo suas tradições. Entende-se aqui que o patrimônio cultural não é formado por elementos que parecem ser exclusivos, fixos e definitivos de um lugar. Qualquer manifestação cultural tem histórias que vão além do que é produzido em um lugar exclusivo, geralmente sustentada de forma arbitrária por um discurso, seja ele oficial definido em lei, seja ele difuso e presente no cotidiano, com base em um mito de origem que é sempre parcial e procura justificar, com base em certos interesses em disputa, a exclusividade da manifestação cultural como sendo localizada e territorializada. A proposta aqui é ampliar esta noção de patrimônio cultural, entendendo como manifestação de apropriações de bens culturais materiais e imateriais que são fluxos muitos pouco precisos e fixos, que vêm de diversos lugares e são usados de inúmeras formas, a partir

¹⁴ São clipes com vários MCs reunidos. Para uma informação mais detalhada, ver: <https://kondzilla.com/m/explicando-em-detalhes-o-que-e-cypher> .

de sinergias e disputas de segmentos sociais diversos e plurais da cidade no que se refere a definição de suas tradições e suas identificações coletivas. O indivíduo é fundamental neste tipo de reflexão, porque é a subjetividade individual que se apropria e usa, provocando transmutações no bem cultural e afetando e sendo afetado pelas relações coletivas de diferentes formas. O indivíduo inventa a cultura, no sentido definido por Wagner (2010), agenciando com sua potência, a construção de sentido para o que faz.

No caso do filme aqui analisado, entendemos que é transmidiático. A narrativa transmidiática, como nos sugere pensar Jenkins (2015), é pensada no campo da comunicação, atravessada por vários conceitos como “multimodalidade”, “crossmedia”, “multiplataforma”, “narrativas de histórias melhoradas”, dentre outros. Entre a diversidade de termos e discussões sobre esta questão, acabamos aqui adotando a proposta de Scolari (2015) que simplifica a definição entendendo a narrativa transmidiática como histórias contadas em múltiplas mídias. No nosso caso, misturamos podcast, documentário, acervo digital e rede social, especialmente o Youtube.

Outro aspecto importante a ser considerado nesse filme é que existe uma polêmica ainda não totalmente resolvida no campo das ciências sociais, envolvendo especialmente a história oral e a antropologia sobre este dilema da relação entre as memórias da trajetória individual e a memória coletiva, assim como a relação entre subjetividade individual e reflexão sobre a cultura de um grupo. Até que ponto uma experiência individual pode ser suficiente para analisar dinâmicas sociais de coletivos de artistas do graffiti em Sobral?

Gonçalves (2012) reconhece uma história do campo das ciências sociais que opõe ação individual e estrutura social. Mesmo na antropologia, segundo o autor, a tradição é usar a história individual como algo a ser explicado, não como suporte teórico para compreensão de fatos culturais coletivos. O “informante”, não é à toa que se usa este termo para nomear quem consideramos como interlocutor, não produz teoria nesta perspectiva. Só produz “informação”. O autor lembra que é comum perceber-se, desde Durkheim, que o indivíduo ocupa um lugar psicologizante na reflexão sobre o social. Essa perspectiva acaba gerando uma atitude quase que anti-individualizante para a análise social, mesmo quando se entende o indivíduo como “informante”.

O etnobiográfico é um recurso que problematiza esta oposição, não podendo ser considerado nem uma análise biográfica, nem etnográfica. Não é uma etnografia, pelo

menos no sentido mais coletivo da compreensão da cultura. Ao mesmo tempo, a etnobiografia, como sugere Gonçalves (2012), ressalta uma grafia pessoal da cultura que faz parte, acentua as especificidades, as tensões e as diferenças internas. Para isso, pode-se pensar que o corpo individual, em destaque na etnobiografia, está em movimento e sinergia rizomática entre vários outros corpos que são agentes, portanto, envolvendo muitos afetos, tanto entre humanos, como também não humanos, que se encontram e desencontram a todo tempo. Isso em troca de uma lógica que tende a extrair rotinas, estruturas, sistemas culturais estáveis genéricos ou mesmo, determinadas formas de conceber as representações coletivas como exteriores à subjetivação individual da experiência concreta e cotidiana.

A ideia de discutirmos representações sociais dos jovens *witers*¹⁵ a partir da narrativa de Tiaguim, certamente não está em jogo aqui neste artigo, nem no filme, no sentido de definição de uma “média geral” ou “forma de vida” no campo das dinâmicas sociais que envolvem os *witers*. A breve trajetória é pessoal, mas engajada em movimentos, agências, desejos e potências coletivas. Mostra também tendências peculiares ao seu modo de engajamento neste campo, apontando diferenças e movimentos em tensão.

No campo da captação fílmica, Eckert (2024) lembra de diretores como Rouch, Préloran e Arlaud, que, ao optar por fazer alguns filmes biográficos, chamam atenção para personagens que narram desejos, sonhos e projetam autoimagens de si mesmos. A autora chama atenção que os filmes não tratam da ideia de alteridade fixa clássica, que representa um coletivo abstrato, com rotinas rígidas. Pelo contrário, traz complexidade, movimento, contradições, diferenças internas no grupo que o personagem faz parte. Permite a manifestação da expressão subjetiva ou da subjetivação da experiência no campo em que o personagem vivencia sua vida. Como a autora coloca, lembrando, por exemplo, da obra de Préloran, os filmes se tornam mais humanos, permitindo aproximação com singularidades subjetivas.

Pensar em movimento e sinergia de afetos é o método para pensarmos o filme. Essa obra audiovisual transmidiática, tem que ser entendida a partir da percepção de que o resultado apresentado, por si, já é consequência de vários outros movimentos, sinergias e afetos que foram construídos a partir de intercâmbios de experiências que envolvem vários agentes: pesquisadores de vários tempos, já que as imagens utilizadas

¹⁵ Forma da grafia preferencial dos artistas do graffiti para serem identificados.

são de arquivo; demais interlocutores envolvidos no processo criativo da narrativa; o ambiente; os instrumentos usados para captação do áudio e das imagens; os equipamentos e programas usados para edição e montagem, tanto do podcast, quanto do filme, dentre vários outros. Além disso é uma expressão da forma particular que o artista se engaja no movimento, a sinergia que provoca e os afetos que constrói com outros agentes.

Os afetos, lembra Espinosa (2008), são encontros entre corpos que provocam e promovem transformação mútua. O afeto é estímulo, a partir de agenciados transformadores, tanto de sentimentos, quanto capacidade de entender códigos cognitivos. A sinergia é a tensão de afecções múltiplas entre os diferentes corpos. Corpos humanos, mas também não humanos, como nos estimula a pensar Latour (1994). Então o filme tem uma história que foi construída com certos investimentos de controle dos movimentos de encontros e desencontros entre os diferentes agentes, mas também muitas afecções não controladas.

Não era propósito inicial, ao se produzir o podcast, de criar um filme com base no áudio registrado. Assim como o áudio registrado passou por um processo de transfiguração de seu propósito inicial, para outra linguagem, a audiovisual. Outra sinergia, portanto, outras afecções são geradas com esta mistura. O áudio por si já provoca alguns afetos. Com a junção das imagens, outras provocações são feitas. A narrativa do tempo e das ações produzem outros sentidos.

Mauss (2003) chamava atenção de que, ao narrar sobre si, o indivíduo está também expressando uma construção de um “eu” que não pode ser dissociado de sua cultura. A pessoa ou o “eu” é objeto para compreensão de modelos de convenções culturais. A narrativa de si, portanto, dá acesso a história sociocultural de um grupo, entretanto, como pensado aqui, mostrando também dissensos e diferenças.

Entretanto, vale a pena lembrar aqui mais uma vez, a história que o narrador conta não é linear, fixa e geral. É seletiva e solidária com uma forma de narrativa do tempo, compartilhada com seus interlocutores, constituindo uma etnografia peculiar da duração (Eckert, 2013). O tempo é chave, mas é transfigurado pelo presente, deslocando a experiência para afetar o interlocutor. Tem uma dimensão também pragmática e contextual, portanto, individual. A transfiguração do tempo é uma invenção (Wagner, 2010) do personagem narrador, criando lugares e acontecimentos, sempre mediados pelo contexto de interlocução. Uma invenção que não é nem mentira, nem verdade, no

sentido absoluto do termo. É uma forma de ver e fazer o acontecimento no memento que narra sobre ele. É também resultado de agenciamentos em tensão, afetando a direção da transfiguração, a partir de corpos reagindo uns sobre os outros a partir de seus enunciados.

No filme, Tiaguim promove esta transfiguração e agenciamento, interagindo com outros corpos, sejam eles os mediadores humanos ou não da conversa. No caso deste filme, em pelo menos dois momentos, ocorrem outras transfigurações: o da locução no podcast, e o das filmagens. Filmagens estas que também foram feitas em vários momentos. Todos estes registros não têm relação entre si, a não ser quando foi pensada a montagem do filme, que tentou dar uma coerência lógica às imagens, a partir da fala no podcast.

De uma certa forma, o áudio do podcast conduz a narrativa e a imagem cria uma outra narrativa paralela que se encontra com a fala do protagonista em alguns momentos do filme. Em outros momentos ela segue tentando afetar de forma independente quem assiste. O áudio original das imagens, ocasionalmente invade a narrativa do podcast, tentando promover a mistura. Algumas imagens coincidem com o que o narrador fala, como se ele, mesmo gravando o áudio muito tempo depois, sem pensar nas imagens produzidas sobre o acontecimento, acionando suas lembranças, estivesse sendo estimulado via uma elicitación com a imagem. Peixoto (2011) mostra que a imagem tem uma força de evocação da memória na técnica da elicitación usada no filme. Ao mostrar a imagem, se incita a pessoa filmada a discorrer sobre suas lembranças. Rompe o silêncio da memória onde fragmentos do passado se escondiam.

No caso do filme aqui exposto, aconteceu o contrário. A lembrança verbalizada no podcast fez a equipe recordar que imagens foram feitas sobre o acontecimento. O narrador não foi estimulado pela imagem. Foi a equipe de montagem e edição do filme que lembrou do lugar e das cenas do acontecimento de que fizeram parte quando produziram, acionando a necessidade de reviver, com o filme, o momento.

Em outras partes, a imagem ganha sua força própria, meio paralela ao que é narrado, mostrando a arte de Tiaguim, tanto com fotos com a arte pronta, quanto com imagens em movimento, apresentando a ação do artista em vários muros da cidade. Foi feita a opção de não mostrar espaços privados do artista, como sua casa e lembranças biográficas de sua infância, família, estudo, dentre outros aspectos biográficos. Por dois motivos: o podcast não explorava isso e o propósito era discutir o graffiti, sem descolar

totalmente a história pessoal de Tiaguim desta arte. Ficamos limitados ao que o podcast oferecia, o que não foi avaliado como prejuízo, já que, como discutido aqui, a etnobiografia não necessariamente se confunde com uma biografia. Os aspectos relatados pelo artista mostram uma tendência sobre o tipo de engajamento nesta arte. O que entendemos ser importante para compreender que existem dissensos e diferenças internas entre os artistas deste campo. E este era o foco.

Na cena inicial de apresentação, aparece Tiaguim, pintando um muro com um grupo. Sua fala inicial aparece, neste momento, em *off*. Logo após, vemos seu rosto pintado na parede de sua casa. Essa arte foi uma provocação feita pela equipe de montagem do filme que foi afetada com o desejo manifesto no podcast, de que o artista gosta de pintar rostos. A cena inicial foi a última a ser montada. Pensou-se inicialmente mostrar a filmagem do artista fazendo esta arte. Entretanto, foi filmada com o celular do artista, na posição vertical, o que pediu um tipo de edição que pudesse preservar a qualidade da imagem, menor do que as demais que foram usadas no filme. Após a montagem, avaliamos que não ficou tão bom quanto pensado inicialmente. Por isso foi excluída. A música oficial do Movimento Social FOME em ritmo Rap, cantada por MC Lenadrinho, faz a trilha sonora. É a mesma usada no Podcast na abertura do programa e no final. No filme ela está presente em todo ele, exceto nos momentos em que o áudio original das imagens surge “invadindo” o áudio do podcast.

Ainda durante a abertura do filme, a narrativa de Tiaguim começa pela sua avaliação de como se dá a afecção dos transeuntes causada pela arte no muro. Comenta sobre o seu contentamento vendo as pessoas reagir positivamente em relação à novidade. Durante a fala dele, vai aparecendo a sua arte em alguns muros da cidade, com fotos feitas por Vicente de Paulo Sousa. A assinatura acaba identificando com mais clareza o artista, segundo sua própria fala. A arte promove um diálogo, não só comunica como transforma. A trajetória inicial dele foi de fazer sua arte em casas abandonadas, com tintas vencidas, doadas por pessoas que não precisam mais delas. Não tinha contato com latas de spray profissional. O que ele queria era pintar e passar sua mensagem, mesmo não tendo as mesmas condições de um profissional do ramo.

Até então, neste momento da narrativa, as fotos é que prevalecem, todas de pinturas do artista. Mas a partir daí ele recorda um momento marcante na sua trajetória, quando executou sua arte no muro de uma caixa d'água, na parte alta do bairro Terrenos Novos. Neste momento, imagens de vídeo do arquivo do LABOME vão surgindo.

Coincidentemente, nossos bolsistas estavam presentes em 2012, como já falado aqui. A sensação de envolvimento com a comunidade e de resistência é ressaltada pelo artista, já que a empresa de fornecimento de água da cidade, não permitia o uso do terreno, que também tem um campo de futebol improvisado.

Na sequência, o artista informa que não começou a atuar no contexto da cultura hip hop em Sobral. Ele lembra, como marco inicial da cultura hip hop, a formação organizada pela Prefeitura de Sobral em 2002, envolvendo graffiti, rap, break, além de atividades voltadas para artes circenses. Em outro filme produzido pelo LABOME, “Rap nas quebradas”¹⁶, os rappers que participaram do documentário, mencionaram esta formação como marco inicial para que, alguns jovens da cidade, passassem a assumir uma identificação maior com a cultura hip hop.

No caso de Tiaguim, ele aprendeu a sua arte, nos termos dele, na “faculdade da rua”. A escrita do graffiti aprendeu no fazer. Não passou pela geração que era reprimida pelo “pixo”. A fala de Tiaguim sobre isso, lembra algumas reflexões de Lassala (2010) quando o autor vai afirmar que pichação não é igual a pixação. Pichação seria algo mais amplo, incluindo rabiscos de declaração de amor ou manifestações políticas. Segundo o autor, o pixo é um tipo de pichação que utiliza uma gramática própria, sem deixar de se entender e reforçar enquanto transgressão, de marca para chamar atenção para si ou para alguma causa através de subversão do que é aceitável para uma determinada percepção moral majoritária. É uma forma de invasão e desautorização de uma postura política e moral majoritária sobre os meios de comunicação, com posições contrárias a visões dominantes sobre o fazer e o pensar o mundo que vivemos. Na arte de rua, existem várias formas de se expressar. O pixo é uma delas. É uma espécie de logotipo repetido pelo pixador. É um registro permanente com estilo próprio. Além do pixo, existe também os stickers que, com adesivos, tentam se manifestar para responder a massificação da propaganda com este suporte. Tem o grapixo que é como se fosse uma fase intermediária entre o pixo e o graffiti. Já o bomb são letras que simulam volume a partir de formatos com contornos. O estêncil é uma base rígida sobre a qual se deve desenhar e depois entalhar com estilete, revelando o desenho.

Tiaguim lembra que teve sua participação nesta cultura do pixo. Aprendeu na “faculdade da rua” o significado das diferentes expressões aqui mencionadas. Fala do

¹⁶ O filme “Rap nas quebradas”, de 2018, foi dirigido por Kélia Viana e pode ser visto no link: https://www.youtube.com/watch?v=yACvvyKb98o&list=PLrKSbcOn7CPuBqlaIjhUCb_Ol4pBCUgc&index=3.

caráter rebelde do pixo que não quer ser reconhecido como não marginal. Ao ser reconhecido como não marginal, seria o fim do pixo. A essência do pixo é a rebeldia. Se for legalizado, não faz mais sentido pixar. Já o graffiti, segundo ele, se profissionalizou. É visto como arte. Mas também é de domínio da periferia, o que exposições e galerias ou museus, já não são. Para a periferia, a galeria é a rua.

Neste aspecto, talvez o que esteja em jogo entre os praticantes do pixo não seja o desejo de serem vistos como artistas eruditos, institucionalizando suas obras em galerias e circuitos artísticos. Mas entender sua arte como comunicação estética integrada a valores que promovem engajamento a uma crítica social, entretanto, marcada pela sua assinatura. Para isso existe uma “alfabetização” promovida pela faculdade da rua.

O graffiti, além de preservar um caráter também de crítica social, carrega uma ambiguidade. Também é uma forma de se manter financeiramente, para Tiaguim. Entretanto, sem o “corre” na rua, meio, nos termos dele, “vandal”, não tem o “comercial”. O “vandal” é uma forma de divulgar. Hoje em dia até o policial, de alguma forma, aceita esta arte em poucos momentos. A própria cultura hip hop já está dentro da escola. Neste momento da fala do artista, aparece ele fazendo rostos dos personagens televisivos do “Chaves”. Fala também, que, mesmo com esta maior aceitação do graffiti, quando sai para o “rolé”, que significa pintar sem autorização, ele quer desenhar rostos, paisagens de natureza, um bomb, uma frase ou alguma outra coisa. Tem morador que apaga e xinga. Mas só com o “rolé” que vai ter o “trampo comercial”.

O que é interessante para ele, é que esse movimento ambíguo que passa pelo “rolé” ao “trampo comercial”, é que vai ajudando a tornar o artista uma referência na comunidade. Muitos jovens o procuram, se oferecendo para ajudar. Logo após retoma a narrativa de não ter sido formado por uma oficina, justamente para afirmar que, a primeira atividade neste campo, foi ministrar uma oficina.

Fala das atividades do FOME, exaltando o pioneirismo do coletivo no incentivo das manifestações artísticas, especialmente às relacionadas ao hip hop. A escassez de artistas do graffiti, segundo Tiaguim, se deve ao custo da sua arte no que se refere a compra de tintas e o restante do material necessário. Não vale a pena comprar material caro só para aprender, segundo ele. Mesmo assim, cita, dentre outros, Benício, que fez o bomb dele e foi apagado, mas tirou a foto, tendo o momento dele para guardar na memória. Isso não deve ser apagado, segundo Tiaguim.

Para o artista do graffiti, a postura no momento do conflito é de conciliação. Se o morador diz que tem de apagar, tudo bem. Entretanto, “...a resistência segue e, enquanto houver muro, a gente vai estar tacando tinta neles”. Para ele, a fome é grande e não é só de comida. O artista lembra, na periferia a “molecada” convive com a violência, mesmo antes de ter contato com o primeiro livro. Mesmo assim, segundo Tiaguim, temos de matar a fome também do sentimento, para não fomentar a violência. Porque a fome não é só de um prato de comida, vai além.

Diante deste breve relato sobre a narrativa do artista a respeito de sua arte, diferentes corpos aparecem em agenciamento. No filme, os corpos vão aparecendo e promovendo agenciamentos. A transfiguração promovida por estes movimentos de corpos em sinergia é sentida também em cada agente, não só nos seus interlocutores. O evento no alto de bairro que o artista menciona, mostra isso. Portanto, o corpo não é só um ente instrumental de performance individual. É potência e desejo múltiplo, já que se mistura, negocia com as agências dos humanos e não humanos (equipamentos, clima, ambiente etc.). Sua agência promove a construção de sentidos.

O próprio filme é uma agência de construção de sentidos. O filme é um conceito sobre a experiência. No caso deste em particular, é uma experiência que o material usado foi produzido em alguns anos, em função das várias atividades de campo compartilhadas entre equipe LABOME e FOME, já relatadas aqui. Por isso que, dizer que é um trabalho biográfico é muito pouco. Além disso, as imagens que surgem não foram feitas para este filme em particular. A sensação da equipe, quando realizado o filme foi de incompletude, o que é comum em qualquer equipe de produção e pós-produção. Entretanto, no caso do “Tinta neles!” a ideia é transfigurar novamente o filme, envolvendo discussões sobre a estética de cada obra, não só de Tiaguim, mas de outros artistas. A afecção causada por esta experiência pede e aciona o desejo por ampliação, reformulação ou montagem de novos filmes.

Caminhando para as considerações finais: o filme “Tinta neles!” como material didático

Primeiramente, vale a pena lembrar, o material didático é a base para implementação de um planejamento pedagógico e aplicação didática do mesmo em sala de aula de uma escola. Logicamente que ele pode ser apresentado em vários suportes e atender a correntes pedagógicas e orientações das políticas mais gerais de produção

deste tipo de recurso definido por políticas públicas, produzidos e disponibilizados pelo Programa Nacional do Livro e do Material Didático – PNLD do Ministério da Educação. Isso no caso das escolas que aderem ao programa, especialmente instituições públicas. Não é o caso aqui analisado. O material didático filmico que estamos discutindo aqui foge deste contexto das políticas públicas propostas pelo Estado, direcionadas à educação.

É um filme, obra essa que talvez possa pensar o conceito de transposição didática de conteúdos e temas relacionados ao campo sociológico, com algumas especificidades. Chevallard (1991) vai entender a transposição didática como recontextualização de um saber científico para outro, próprio para uso na escola. Não é só uma mudança de lugar, é também de linguagem, de método e adaptação à capacidade cognitiva dos alunos. Supõe uma distinção entre saber acadêmico e escolar.

Entretanto, entendemos que a transposição didática deve ser pensada de forma mais complexa na situação aqui analisada. Quando aprendemos algo, ao usar, sempre mudamos. Além disso, a discussão proposta por Chevallard (1991), dá a impressão de que existem racionalizações incompreensíveis para o aluno do ensino médio, que devem ser redefinidas de forma menos complexa para que ele aprenda. Isso só teria sentido se a teoria social produzida na universidade fosse totalmente desarticulada de experimentos empíricos. Claro que o professor pode ser responsável por esta dissociação, mas o que se pretende ressaltar aqui é que não é possível pensar a teoria de forma descontextualizada de vivências empíricas. Além disso, entendemos aqui que os interlocutores no trabalho de campo, assim como os alunos em sala de aula, são também produtores de saberes, teorias e conceitos, com os códigos que dominam.

De fato, mesmo na universidade, existe necessidade de encaminhar os alunos a entender as discussões baseadas em textos escolhidos para as disciplinas. O problema pedagógico, portanto, não é peculiar ao ensino médio. O problema que propomos discutir não é tanto esse. É sim o fato da desvalorização do saber do aluno, como capaz de produzir teoria social com os códigos que domina e a distinção entre o acadêmico e o cotidiano, que parece não apresentar intersecções; pelo contrário, aparecem quase como opostos, colocando uma separação entre senso comum e ciência.

Entendemos que a reflexão de Geertz (1997) ajuda a entender melhor a questão e torna uma ideia de transposição didática mais complexa. Ele procura discutir o senso comum como sistema cultural. Não há uma oposição de saberes doutos e “comuns” para

o autor. Todos, sejam cientistas ou não, pensamos a partir do senso comum, mediando sua reflexão relacionalmente com o ambiente que se vive e age, baseado em um bom senso sobre o que se deve fazer e pensar, ou seja, tem relação com o contexto de produção, uso do saber e lugar de fala. Mas, este senso comum, por sua vez, é alimentado de diferentes saberes, inclusive o científico. O senso comum não tem pudor e a ênfase que dá depende do lugar de fala de cada um. O cientista fala a partir do senso comum, com ênfase em uma linguagem entendida como doura, sem deixar de lado a mistura com outros saberes, inclusive o ideológico, religioso e estético. A ênfase da ciência é na metodologia. Mas o cientista quando fala, está expressando uma opinião fundada em determinada perspectiva metodológica e epistemológica. Não há unidade na fala científica em disciplina nenhuma. Por isso, dizer que existe um código linguístico elaborado em oposição ao senso comum, é uma abstração que se torna mais complexa no cotidiano da escola. Também não se verifica de forma estanque na prática do cientista ou do professor. O cientista ou o professor, como pessoa, carrega uma bagagem cultural, valores, posições políticas, estéticas e morais consigo, o que é mediado pelo método escolhido por ele, para comunicar o seu saber. Esta divisão estanque entre o científico e o senso comum é muito radical. Talvez pensar no lugar de fala e no contexto social do aluno, dialogando sobre experiências distintas, possa ajudar neste processo, sem necessariamente precisar fazer oposições de saberes ou uma transposição didática linear. Reconhecer o aluno como portador de saber, parece ser uma proposta pedagógica interessante. Neste caso, a transposição didática seria uma transmutação compartilhada de saberes, diluindo mais a hierarquia existente entre professor e aluno e democratizando, não só o acesso à escola ou à universidade, mas também o processo de produção de saber, gerando aprendizado mútuo.

Nessa mesma linha de raciocínio, entendemos que aqueles que não estão nas instituições de ensino, têm muito a ensinar. Pensamos que o artista do graffiti, lembrado no filme, tem muito a ensinar para a escola. No caso aqui analisado é preciso refletir sobre as especificidades aqui envolvidas. A produção filmica, que supostamente poderia ser enquadrada no gênero documentário, é geralmente entendida como uma expressão da realidade. No caso do “Tinta neles!”, se supõe que o narrador esteja falando do que, de fato, acontece na trajetória dele e o que é apresentado como imagem. Ele não é acadêmico, portanto, sua fala não está sendo comunicada como ocupando um lugar de

fala de um cientista social. Está fundada na formação que teve na “faculdade da rua”, usando os termos do artista.

Por outro lado, os alunos das escolas a serem envolvidas neste experimento, ocupam o mesmo lugar de fala do artista, mesmo ele não estando na escola, pois moram na periferia pobre da cidade. Logicamente, a dinâmica do podcast faz o narrador ter mais atenção e se preparar melhor para falar, mas a linguagem é compreensível para os alunos. As imagens também são bastante familiares, já que fazem parte da paisagem de seus bairros, especialmente as fotos do graffiti. Neste caso, talvez a transposição didática seja invertida, fazendo com que o material, já adequado à linguagem de domínio dos estudantes, possa sustentar, fundamentar e contextualizar, a partir do que já discute o livro didático ou outro material usado pelo professor, algumas discussões também teóricas.

Pensando a questão da contextualização, é preciso desconstruir a ideia de que o filme mostra a realidade da periferia, ou até mesmo do graffiti, ou ainda da biografia do artista, ou até de uma juventude que se expressa pela arte. A juventude, partindo de reflexão sugerida por Carrano (2003), deve ser entendida em seu contexto sociocultural. Não entendemos que, na cidade, haja unidade na juventude, muito menos podemos pensar nos jovens da periferia, que é o caso aqui analisado, sem levar em conta os processos de subjetivação individual que geram também diferenças internas. Há uma busca por autonomia cognitiva e de aprendizado pessoal que envolve dinâmicas individuais e relações coletivas contextuais que podem gerar projetos pessoais de mudança ou transformação diferentes. O propósito aqui é levar isso em consideração ao produzir de forma compartilhada o material que ainda está sendo pensado, para complementar o filme que já existe.

Como nos lembra Flusser (1985), o filme é um meio técnico de comunicar imagens que se baseiam na imaginação de quem produz. Imaginação esta estimulada pela experiência vivida no cotidiano da produção do material usado para o filme. No caso do experimento etnobiográfico que se mistura com o podcast e a fotografia, aqui analisados, tem relação com a experiência compartilhada de várias atividades entre FOME e equipe LABOME que produziram acervos de imagens, sons e afetos. Assim como, a produção do podcast e a narrativa do personagem em relação com as agências do contexto em que foi produzido conduziu a montagem do filme de alguma forma, a

imagem fotográfica e em movimento, ganham outro sentido na montagem, conduzidos também pela forma de afecção do áudio.

Ao mesmo tempo que a imagem técnica foi resultado de um estímulo múltiplo, a obra pronta também é sempre um estímulo para se pensar novas obras. Neste caso, não podemos confundir o filme com uma representação fiel do tema proposto pela obra. O filme é uma concepção e um conceito que envolve múltiplas variáveis. Há recorte e uma composição estética para causar uma afecção. Muitas das variáveis envolvidas na composição do filme, são “escondidas” na obra pronta. Ela não diz tudo. A ideia é causar um efeito naquela que assiste, inclusive o de que seria a expressão de uma possível realidade.

Em comparação ao texto, o filme tem algumas especificidades. A imagem não se lê da direita para esquerda e de cima para baixo, portanto, não é decodificada de forma linear, o que permite interpretações inúmeras. Isso dá para a imagem uma força para estimular, de diversas formas, um público que a assiste, favorecendo o debate. Ela favorece uma desconstrução de saberes, fazeres individuais e conhecimentos rígidos, exatamente porque permite leituras variadas.

A desconstrução promovida pela forma que o filme afeta a quem assiste, passa a promover também crítica social, favorece o envolvimento, em função de uma maior adesão à linguagem imagética, especialmente entre os jovens, o compromisso partilhado. Pode ajudar a fomentar pensamentos que visam a transformação. Claro que isso depende muito dos elementos didáticos agenciados para somar na discussão, junto com o filme. Mesmo assim, o filme tem a sua própria potência de afetar a sensibilidade e pode gerar a compreensão de agências sociais envolvidas na história que se conta. Assim como, pode construir uma posição diante da questão, o que pode ser acompanhada de uma insegurança da eficácia desta posição. Portanto, é uma experimentação na qual o condutor do processo de aprendizagem deve estar aberto para surpresas e para o protagonismo do aluno na produção do conhecimento e decisões sobre o que fazer com ele.

O filme, dependendo da forma que é usado na sala de aula, pode ajudar na transformação do projeto individual de conhecimento do aluno, provocando novos desejos e angústias, no sentido da discussão, a partir da comparação de convergências e divergências entre as diferentes formas que ele afeta os alunos, estimulando a produção de novos projetos de conhecimento. Suscita também meios para os alunos

ressignificarem o próprio conteúdo produzido nos livros didáticos, de forma contextualizada nas vivências cotidianas dos discentes. Como já dito, o filme é uma agência de construção de sentidos.

Por ser etnobiografia, o filme ganha uma vantagem. A Etnobiografia é um exercício de subjetivação da experiência de vida. É conflito entre fixidez do espaço transformado em território com propriedades específicas e invenção de um tempo linear, em tensão, com a fluidez de movimentos que envolvem relações de força, potências, desejos e afetos na narrativa, criando pontos de fuga. É uma tensão entre um plano de imanência e de transcendência do ser. É o investimento pela institucionalização e fortalecimento, através de regras e convenções das fronteiras do território e ao mesmo tempo, conflito com ações experimentais de desterritorialização.

Na etnobiografia, o primeiro plano é o narrador e sua agência. É isso que a gente sente no cotidiano em primeiro plano; a nossa agência individual. Sentimos o nosso corpo no envolvimento com o coletivo como também a nossa intervenção no mundo. A partir daí, criamos uma filosofia de vida ou uma teoria sobre este mundo. É uma filosofia ou teoria fluida, como deveria ser o pensamento, mutante, especialmente quando se constrói uma relação de interlocução entre outros agentes. Isso é uma vantagem no processo educacional, porque o indivíduo passa a ser o ponto central de reflexão sobre a sociedade, e não o contrário. O que ocorre geralmente é uma discussão sobre o graffiti no contexto das relações sociais. Não se parte do artista, mas da arte e a relação com a sociedade. Valorizar o indivíduo inverte uma lógica determinista de entender a sociedade como construtora da pessoa. Na etnobiografia se vê como o indivíduo constrói a sua própria trajetória e colabora com as relações sociais mais amplas. Resta-nos acompanhar esta caminhada e colaborar com uma reflexão mais completa da vida em sociedade, a partir dos recursos transmidiáticos usados como material didático nas escolas, com jovens que desejam conhecer a si mesmos e o mundo onde vivem.

Referências

- CARRANO, Paulo César Rodrigues & SPOSITO, Marília Pontes. Juventude e políticas públicas no Brasil. *Rev. Bras. Educ. [online]*. (24): 16-39, 2003.
- CHEVALLARD, Y. *La Transposition Didactique*. Grenoble: La Pensée sauvage, 1991.
- ECKERT, Cornélia e ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. *Etnografia da duração: antropologia das memórias coletivas em coleções etnográficas*. Porto Alegre, Editora Marcavísal, 2013.
- ECKERT, C. Etnobiografia dos artistas Loss e Renam: Arte Urbana vivida e narrada em vídeo etnobiográfico, produzido pela equipe NAVISUAL (Porto Alegre, Brasil). *Revista Iluminuras*, Porto Alegre, v. 25, n. 67, 2024.
<https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/140933>. Consulta 17 outubro 2024.
- ESPINOSA, B. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta – Ensaios para uma futura filosofia da Fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FREITAS, Nilson Almino de. Ação, efeito e manobras: o "artefato primoroso" da monumentalização de Sobral e seus usos no campo político. in: FREITAS, Nilson Almino de; HOLANDA, Virgínia Céla Cavalcante & JÚNIOR, Martha Maria. *Múltiplos olhares sobre a cidade e o urbano: Sobral e região em foco*. Fortaleza/Sobral: UECE/UVA, 2010.
- FREITAS, N. A.; VIANA, Ana Kélia Sousa . -Filme de Entrada-: o uso do audiovisual como método de pesquisa. *Revista Iluminuras*, v. 20, p. 286-305, 2019.
- FREITAS, N. A. Museu, acervo permanente, antropologia visual e história oral: a experiência do LABOME, em Sobral (CE). *História Oral*, v. 23, p. 215-234, 2020.
- FREITAS, Nilson Almino de. Centro-monumento e a patrimonialização de Sobral, Ceará, Brasil. *PatryTer*. 4: 120-136, 2021.
- FREITAS, N. A.; MARQUES, Francisco Renan Dias. A educação não escolar na periferia pode ensinar algo para a escola?. *Revista Brasileira de Educação*, v. 28, p. 1-23, 2023.
- GEERTZ, Clifford. O Senso Comum como Sistema Cultural. in.: *O Saber Local*. Petrópolis, Rio de Janeiro, 1997, p.111-141.
- GONÇALVES, Marco Antônio, MARQUES, Roberto & CARDOSO, Vânia Z. *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2012.
- HERZFELD, Michael. *A place in history: social and monumental time in a Creta town*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- JENKINS, Henry. *Cultura da convergência: a colisão entre os velhos e novos meios de comunicação*. 2a ed. São Paulo: Aleph, 2015.
- LASSALA, Gustavo. *Pichação não é Pixação*. 1 ed. São Paulo: Altamira, 2010.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- PEIXOTO, Clarice E. Filme (vídeo) de família: das imagens familiares ao registro histórico. In: PEIXOTO, Clarice E (org.). *Antropologia e imagem, Narrativas diversas*. 1 vol. Rio de Janeiro: Ed.Garamond Universitária. 9-24, 2011.
- SCOLARI, Carlos Alberto. Narrativas Transmídias: Consumidores implícitos, mundos narrativos e branding na produção da mídia contemporânea. *Parágrafo*. (1-3): 7-19, 2015.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: COSACNAIFY, 2010.