

IMAGENS E PALAVRAS NA ESCRITURA DA NARRATIVA ETNOFOTOGRAFICA: NOTAÇÕES METODOLÓGICAS

IMAGES AND WORDS IN THE WRITING OF THE ETHNOPHOTOGRAPHIC NARRATIVE: METHODOLOGICAL NOTES

Daniel dos Santos Fernandes¹

Endereço profissional: Alameda Leandro Ribeiro, s/n, Aldeia, 68600000 -
Bragança, PA.
E-mail: dasafe@msn.com

José Guilherme dos Santos Fernandes²

Endereço profissional: Avenida Maximino Porpino da Silva - 1000
Centro, 68743000 - Castanhal, PA.
E-mail: mojuim@uol.com.br

Resumo: A imagem a partir do século XX, e com o desenvolvimento de tecnologias mais precisas de registro, adquire reconhecimento na construção metodológica nas humanidades, não apenas como suporte, mas também como linguagem autônoma que focaliza outra “versão” do saber e do fazer de grupos socioculturais pesquisados. O avanço se deve a antropólogos como Malinowski (1922), Margareth Mead e Gregory Bateson (1942), Lévi-Strauss (1948), inauguradores dessa forma de registro na área, objetivando disseminar o foco centralizador do antropólogo como a voz unívoca. No entanto, a discussão sobre a propriedade do uso da imagem na etnografia é palco de dissensões, visto que a palavra escrita, particularmente do pesquisador, tem foro de “verdade”, sendo ainda o testemunho mais fiel da realidade estudada, ficando a imagem, mesmo que produzida pelo etnógrafo, como apêndice ao texto escrito. Este trabalho pretende problematizar a questão, entendendo a imagem também como um texto, uma escritura, em que palavra e fotografia, em especial, são construção reticular, sem haver uma prioridade de uma sobre a outra. Também, propõe-se um modelo possível de escritura em que pesem, no mesmo grau de importância e complementação, as duas linguagens, promovendo-se, para tanto, estudos analíticos de imagens, utilizando-se o teórico e metodológico de Barthes (1990; 1994; 2015), Clifford (2011), Geertz (1989; 2005), Jenny (1979), Mathias (2016) e Reis & Lopes (1983).

Abstract: The use of images has grown significantly in academic research from the last quarter of the twentieth century, although this use is not a novelty, since anthropologists such as Malinowski (Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea, 1922), Margareth Mead and Gregory Bateson (Balinese Character, 1942), Lévi-Strauss (La Vie familiale et sociale des Indiens Nambikwara, 1948), among others, during their field surveys, made use of images, as photos or videos. This journey of the use of photography is made until today from the tension caused by the possibility of integrating the academic scripture, no more as mere instrument or illustration, but as another scripture, not excludent, but in dialogue with writing, and that can visibilizing how subjectivities are objected. Hence, the final production of the ethnographer is understood no more as a writing, but a scripture, comprising this as a strategy of meaning production in a given text, not only a technique of textual inscription or a material support of verbal language and Non-verbal, that is, the text as images, words, sounds. This is why our consideration for the concept of ethnophotography is due to the emphasis on the anthropological perspective of the use of photography (the photographic essay as a narrative sequence), in addition to an artistic purpose, based on the scenic record of Aspects of a culture, concerned with imagetical experimentalisms and in the disorganization and randomness of the image. And it is from the systematic use of photography in ethnographic research that we will analyze and propose a methodological path.

Palavras-chave: Narrativa; Imagem; Etnofotografia.

Keywords: Narrative; Image; Ethnophotography.

1 Doutor em Ciências Sociais/Antropologia, Docente no Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia (PPLSA).

2 Doutor em Letras (2004). Professor Associado da UFPA/PPG em Estudos Antrópicos na Amazônia (PPGEAA).

O uso de imagens tem crescido significativamente na pesquisa acadêmica a partir do último quartel do século XX, apesar deste uso não ser uma novidade, já que antropólogos como Malinowski (*Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*, 1922), Margareth Mead e Gregory Bateson (*Balinese Character*, 1942), Lévi-Strauss (*La Vie familiale et sociale des Indiens Nambikwara*, 1948), entre outros, durante suas pesquisas de campo, fizeram uso de imagens, sejam fotografias ou vídeos. A grande diferença, com exceção de Mead e Bateson, é que o estatuto dado às imagens era meramente ilustrativo, ficando sua importância vinculada à linguagem escrita. O grande marco na equiparação do estatuto, em importância, entre a linguagem escrita e a linguagem imagética, começa a ser construído com o livro *Balinese Character*, que torna as imagens como forma equivalente à escrita, passando esta obra a ser considerada fundadora do que hoje conhecemos como antropologia visual.

No entanto, ainda perduram questões sobre o risco da subjetividade impressa pelo etnógrafo, na escolha de imagens no registro imagético, apesar de antropólogos como James Clifford e George Marcus (*Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, 1984) e Clifford Geertz (*Works and Lives: The Anthropologist as Author*, 1988) já terem tratado da questão da subjetividade, nos escritos etnográficos em campo, como um dos vetores a ser considerado no amálgama da construção da escritura etnográfica. Essa possível limitação subjetiva na etnografia não inviabilizou que os meios visuais fossem cada vez mais utilizados pelos antropólogos e por pesquisadores de outras áreas do conhecimento, agora não mais como meras ilustrações, mas como componente da linguagem etnográfica.

Também encontramos na história da antropologia visual pesquisadores como John Collier Jr. (*Anthropology – Photography as a Research Method*, 1977) e Pierre Verger (*Dieux D'Afrique*, 1954) que, ao contrário da tradição acadêmica da linguagem escrita, começaram suas bases pela linguagem imagética e com o passar dos anos tiveram seus trabalhos reconhecidos como antropológicos, pelo meio acadêmico. No caso de John Collier Jr., sua obra propõe estratégias de como utilizar de forma sistêmica o instrumento de registro fotográfico, sob uma perspectiva que favoreça a uma leitura antropológica, apesar de nesta obra a fotografia ainda permanecer como instrumento auxiliar na pesquisa, não sendo pensada como possibilidade de escritura narrativa.

No Brasil, experiências com imagens em trabalhos de campo são controversas quanto ao seu início; no entanto, a partir das expedições do Marechal Rondon, iniciadas a partir de 1913-14, aparecem imagens, com cunho etnográfico, registradas pelo Major Luiz Thomaz Reis (*Rituais e Festas Bororo*, 1917). Com a presença da Missão Francesa (1934), na nascente Universidade de São Paulo, etnógrafos aportaram no Brasil com o que havia de mais contemporâneo nas pesquisas socioculturais, incluindo o registro de

imagens, sendo que obras produzidas desde essa experiência em terras brasileiras atestam a gênese de uma futura antropologia visual no Brasil, tais como *Problèmes de la vie mystique* (BASTIDE, 1938), *Note sur le culte des orisha e vodoun à Bahia de Tous les Saints au Brésil et à l'ancienne Côte des Esclaves* (VERGER, 1946) e *La Vie familiale et sociale des Indiens Nambikwara* (LÉVI-STRAUSS, 1948). Como continuação destes primeiros registros visuais, atestamos a produção de Darcy Ribeiro (*Arte plumária dos índios Kaapor*, 1957), já como autor nacional preocupado com a imagem na composição dos trabalhos de campo. Na concepção de antropologia visual como narrativa temos Rosa Guaditano (*Cores e Festas*, 1991), Milton Guran (*Agudás: os brasileiros do Benin*, 1999) e Claudia Andujar, (*A vulnerabilidade do ser*, 2005), entre outros.

Este caminhar do uso da fotografia se faz até hoje a partir da tensão causada pela possibilidade desta integrar a escritura acadêmica, não mais como mero instrumento ou ilustração, mas como outra escritura, não excludente, mas em diálogo com a escrita, e que consiga visibilizar de que forma as subjetividades são objetivadas. Daí entender-se a produção final do etnógrafo não mais como uma escrita, mas uma escritura, compreendendo-se esta como estratégia de produção de sentido em determinado texto, não somente uma técnica de inscrição textual ou um suporte material da linguagem verbal e não verbal, isto é, o texto como imagens, palavras, sons. Nossa escolha pelo termo escritura implica em considerar o etnógrafo alguém que, além de registrar uma realidade como observador dos nativos e seus cenários, é um “escritor”, quem constrói discursos, entendidos estes como variações de conteúdos narrativos das diversas realidades registradas em campo, a partir do ponto de vista de quem faz o registro, com seus princípios e ideologias. Mas diríamos que o etnógrafo é muito mais que um escritor, se considerarmos que, além de narrar e descrever, em suas escolhas de pontos de vistas, e consequentes concepções de mundo, ele demonstra, explica e direciona o olhar e a leitura do receptor em dada direção: por isso ele é também “autor”, na concepção do semiólogo Roland Barthes. Em suma, a escritura é a construção discursiva (enunciação) de enunciados narrativos (o suporte material de palavras e imagens), em que intervêm a subjetividade (valores e escolhas) do pesquisador, em conformidade com o que este queira destacar a partir dos objetivos de sua pesquisa. Neste estudo, deteremo-nos tão somente em imagens fotográficas, reservando para estudo futuro a aplicação de nossas notações metodológicas em imagens em movimento, ou filmes etnográficos.

Discurso e narrativa na etnografia

Em consonância com os estudos da linguagem, o discurso é um conceito plural, utilizado tanto em estudos linguísticos quanto em estudos literários. Para a antropologia, que empresta princípios e ferramentas tanto dos primeiros (descrição de línguas nativas) quanto dos segundos (mitologias e folclore), o discurso pende mais a ser o “produto de um ato de enunciação (...). É o ato de enunciação que permite a apropriação individual da língua pelo sujeito falante e a sua conversão em discurso”³. Por isso o discurso é a plasticidade que enforma um ponto de vista do pesquisador de campo, no que ele apresenta de escolhas e recortes, como quem “esteve lá”:

Os etnógrafos precisam convencer-nos (...) não apenas de que eles mesmos realmente “estiveram lá”, mas ainda (...) de que, se houvéssimos estado lá, teríamos visto o que viram, sentido o que sentiram e concluído o que concluíram.⁴

Esse afã de convencimento mobilizado pelo autor-etnógrafo (caracterizado como um segundo intérprete) em relação ao leitor de suas etnografias, o intérprete em terceira mão (uma vez que o primeiro intérprete sempre será o “nativo”, para GEERTZ, 1989), promove estratégias discursivas em nível profundo e em nível superficial. O que possibilita o processo de desfamiliarização como uma tarefa da Antropologia no desnaturalizar as diversidades interiorizadas como determinações sociais⁵.

Antes de propormos um possível modelo para a composição etnográfica que conjugue palavras e imagens, em sentido interativo, e não meramente complementar (a imagem como suporte de verificação ao texto escrito), trataremos da necessidade de se anteporem algumas considerações anteriores ao registro de campo. Vejamos a imagem abaixo⁶.

3 REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. Dicionário de teoria da narrativa. São Paulo: Ática, 1988, p. 28.

4 GEERTZ, Clifford. Obras e vidas: o antropólogo como autor. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005, p. 29.

5 ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornélia. Antropologia da e na cidade. 2013.

6 Para fins didáticos, neste artigo, em princípio utilizaremos a numeração em fotografias, a fim de que nossa explicação acerca da metodologia de uso da imagem seja mais compreensível ao leitor. Posteriormente, no tópico seguinte dedicado à narrativa etnofotográfica, efetivaremos nossa proposta de uso da fotografia sem indicações diretas ao texto escrito. Neste caso, a imagem é parte de um texto narrativo etnográfico, o que traz a necessidade que ela venha sem legenda, seja autoral e esteja em perfeita coerência textual com o texto escrito.

Figura 1



Ela foi captada na Colômbia, e refere-se à importância do fogo em culturas ameríndias andinas: nestas culturas o fogo é visto como “fogón” (superlativo com o sufixo *-ón*). Este foi aceso no prédio principal em que ocorria o evento *Minga por la educación ancestral*, ocorrido em junho de 2013, na Universidade Indígena Misak, no Resguardo (território indígena) de Santiago, em Silvia, departamento colombiano situado ao sul do país, na cordilheira do Andes.

Chamou-nos a atenção que havia, logo de nossa chegada, um ambiente enevoado pela fumaça, o que no Brasil não seria aceitável, uma vez que fogueiras são feitas quase sempre do lado de fora de nossas residências e espaços afins; mas, referindo-nos ao nível profundo, a importância do “fogón”, naquele meio em que as temperaturas, pela madrugada, alcançam -10 C° , é central, uma vez que além de aquecer os presentes e proporcionar cocção aos banhos e chás do pajé, em torno do fogo reuniam-se os participantes para charlas e discussões acerca de todos os acontecimentos do evento.

Figura 2



Em nível superficial teríamos a panela com folhas, pedaços grandes e pequenos de madeira e a brasa intensa, comunicando meramente objetos, sem a presença de sujeitos. Mas incluindo os sujeitos humanos⁷, teríamos uma outra conformação do nível superficial, através do movimento em que o xamã, sentado, oferece as folhas em infusão que estão no balde, já aquecido pela fogueira, da qual se observa as madeiras fumegantes (imagem 2). A escolha da angulação pelo autor da fotografia destaca em primeiro plano a fogueira, como a dar maior importância a este símbolo do *fogón* no cenário, colocando-se os humanos em segundo e terceiro planos, sendo que há uma hierarquização na escolha destes: primeiro se destaca o xamã, posteriormente os seus “pacientes”. O truque, ou **trucagem fotográfica**, segundo Barthes, apresenta “como simplesmente denotada uma mensagem que, na verdade, é fortemente conotada”⁸. E a aparente denotação, isto é, um aparente sentido de verdade que a imagem poderia afiançar, não tem compromisso com a fidelidade à cena original, pois é passível de ser

7 Neste particular, para nós aqui reside o sentido de fazermos etnofotografia, uma vez que a mera apresentação de objetos, espaços e instrumentos, descolados da manipulação e/ou ação humanas não se configura como um registro antropológico, pois que para este é inquestionável que o humano esteja presente, a fim de termos a dimensão de representação da cultura (o que é apanágio humano) e das nuances próprios do ato fundados de cultura, os movimentos de vida e as sociabilidades.

8 BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 17.

um discurso, e conseqüentemente um ato de enunciação, pois que esta “é o ato individual de utilização da língua (...), é o ato de criação do falante”⁹. Daí que somente em nível profundo poderemos construir sentidos em textos, sejam verbais ou imagéticos, pois o nível superficial sempre será, na concepção discursiva, uma representação guiada pela ótica do pesquisador. Com o advento da reprodução técnica, segundo Walter Benjamin, o sentido de aura, enquanto o original e único, cai por terra porque “a esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica”¹⁰. E a fotografia, e depois o cinema, são os grandes responsáveis pela derrocada da aura, pois aquela “pode acentuar certos aspectos do original, acessíveis à objetiva – ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação –, mas não acessíveis ao olhar humano”¹¹. De onde se conclui que mediante a fotografia, e suas possibilidades de diferentes angulações e focalizações, novo mundo se deslinda para além do corriqueiro olhar humano, um mundo que não apenas poderá ser construído em macrovisualidade (o “olho de peixe”), mas também em microvisualidade (o zoom cada vez mais microscópico). Estas possibilidades técnicas trazem para o trabalho de campo uma alternativa cada vez maior de intervenção consciente e estilística do etnógrafo, isto é, a possibilidade consciente de construir um discurso conforme as nuances que queira destacar. Por isso, antes da escolha do objeto e conforme as finalidades do registro fotográfico, é imprescindível que se atente para a mensagem a ser repassada, como uma narrativa etnográfica daquilo que o pesquisador gostaria de destacar em campo, considerando: os símbolos e rituais de dada cultura; os praticantes destes, e quais os papéis que desempenham; o ponto de vista e o lugar do discurso a partir dos quais o pesquisador se enquadra e enquadra sua pesquisa. Pois que estes elementos enformam o discurso a ser construído desde a imagem, e em diálogo com suas palavras, como duas narrativas interativas, seja para se instaurar o duplo ou o contraditório entre palavras e imagens.

E como o trabalho básico do etnógrafo em campo é relatar, mediante descrições e narrações, deve-se atentar para a relação entre estes tipos textuais e o discurso. Lembrando que o discurso “é ainda utilizado no sentido de um ato de enunciação (...), como manifestação da língua na comunicação efetiva entre os membros de uma comunidade”¹², deve-se considerar que a enunciação/discurso enquanto processo de criação se objetiva mediante um produto, este considerado como enunciado: mesmo que seja um conceito oriundo da linguística, aqui compreendemos que o enunciado é o produto imagético e textual da produção etnográfica, produzidos pelo etnógrafo. Sendo assim, o enunciado enquanto uma sequência verbo-imagética relativa à intenção do enunciador (aqui, o etnógrafo) é uma forma que depende de determinado gênero

9 DUBOIS, Jean et al. Dicionário de linguística. São Paulo: Cultrix, 1986, p. 218.

10 BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 167.

11 Idem, p.168.

12 REIS & LOPES, op. cit., p. 28.

discursivo, em nosso caso o texto etnográfico, ou etnografia: para além do discurso e sua enunciação, estas variáveis segundo as escolhas do enunciador, nossa focalização neste trabalho é quanto às possibilidades de enunciados envoltos no gênero discursivo “etnografia”, mais precisamente o que intitulamos “etnofotografia”. Entendemos que este gênero discursivo implica em uma associação entre os tipos textuais descrição e narração, na construção da textualidade verbo-imagética da etnografia.

Para György Lukács (1885-1971), filósofo húngaro, “observar” está para a descrição assim como “participar” está para a narração, atitudes estas do escritor, e que transferimos para o etnógrafo na produção de seu texto verbo-imagético. Segundo o filósofo, “a narração distingue e ordena, a descrição nivela todas as coisas”¹³, o que significa para nós que a primeira apresenta uma construção textual em que há uma transformação de estado, com anterioridade e posterioridade de dado evento, em relação temporal de construção de um simulacro da ação humana em dada realidade; exemplo clássico é a série fotográfica, em que uma ação humana é disposta sequencialmente. Já a descrição não apresenta mudança de estado, e sim a disposição concomitante de uma única ação, como se todos os elementos de cena, inclusive o humano, estivessem nivelados, em ocorrência simultânea; exemplo clássico é a fotografia única, disposta como um quadro com objetos e seres surpreendidos em um momento único. Vale ressaltar que Clifford Geertz joga luz mais sobre a descrição, mas em nossa compreensão é muito mais uma escolha léxico-metodológica do que uma priorização da descrição sobre a narração. Mesmo porque o autor considera a cultura como uma “hierarquia estratificada de estruturas significantes”, sendo seu conceito prioritariamente semiótico. Por isso, analisar a cultura é deslindar estruturas de significação, pois “a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade”¹⁴. Do que decorre que para o autor a “descrição densa”, como método de sua teoria interpretativa da cultura, parte da observação de ações humanas (acontecimentos, comportamentos e processos), isto é, de narrativas.

Sem descuidarmos da descrição, pois que esta pode estar presente na narração, optamos, como Lukács, por privilegiar esta, pois quem “narra uma experiência humana ou uma série de diferentes experiências humanas com olhar retrospectivo, adotando a perspectiva alcançada no final, torna clara e compreensível para o leitor aquela seleção do essencial que já foi realizada pela própria vida”¹⁵. De outro modo, o observador deixa-se levar pelo intrincado dos detalhes equivalentes, sem articular e ordenar fatos e

13 LUKÁCS, Gyorgy. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 165.

14 GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989, p. 24.

15 LUKÁCS, op. Cit., p. 166.

sujeitos, em perspectiva antropológica e social. Daí que nossa consideração pelo conceito de etnofotografia seja em razão do acento na perspectiva antropológica do uso da fotografia (o ensaio fotográfico como sequência narrativa), para além de uma finalidade artística, pautada no registro cênico de aspectos de uma cultura, preocupada com experimentalismos imagéticos e na desorganização e aleatoriedade da imagem. Estamos muito mais próximos e ancorados na perspectiva criada por Achutti (2004) para uma narrativa fotoetnográfica, pois que para nosso uso a fotografia deve ter cunho narrativo (ser um sintagma), ser uma narração (um ato discursivo), na medida em que revela ao espectador experiências humanas segundo o sentido que elas têm para a existência de um grupo social, mesmo que tenhamos consciência que a verdade da imagem como representação do ausente “está associada à pura interpretação de uma observação direta do pesquisador”, sendo que “seu efeito de realidade verdadeira é um ponto de vista, ainda que sustentado metodologicamente”¹⁶. E é do uso sistemático da fotografia na pesquisa etnográfica que iremos analisar e propor um caminho metodológico, na próxima seção.

Por uma metodologia da narrativa etnofotográfica

Com o passar dos tempos, e o aparecimento de instrumentos de registro audiovisuais portáteis e eficazes, a partir de meados do século XX, o caráter descritivo das características culturais estudados pela Antropologia, a partir da etnografia, começou a requerer uma linguagem para além da escrita, que registrasse com precisão e clareza o momento dos movimentos que envolviam os ritos e seus rituais. Momento em que a fotografia é descoberta e cada vez mais se desenvolve em termos de avanços enquanto máquina, técnica de captura e acesso das pessoas aos equipamentos. Ocasão em que a junção da técnica fotográfica/foto começa a se unir ao trabalho etnográfico com intensidade cada vez maior, o que resulta no que ainda hoje é conhecida como fotografia etnográfica, sendo utilizada com mais frequência nas pesquisas científicas e seus desdobramentos enquanto produção bibliográfica científica, mesmo que a forma mais frequente de divulgação científica seja o modelo escrito. E como seria então inserida a fotografia? Inicialmente apareceu como apêndice das produções científicas, em caráter meramente ilustrativo, no reforço apenas de ratificar e dar veridificação à presença do antropólogo no campo pesquisado. Porém, com as rápidas transformações das culturas, fruto de encontros interculturais, começa-se a observar a utilidade da fotografia para além da compilação, em particular como fonte de comparação dos anacronismos culturais. Corroborado com ECKERT(2018) na ideia da necessidade seguirmos a linha de perspectiva que considera as imagens como narradoras das práticas sociais e estilos de vida.

16 MATHIAS, Ronaldo. Antropologia visual. São Paulo: Nova Alexandria, 2016, p. 93 - 4.

Começa então a sair do campo da mera ilustração e incorporar parâmetros da escrita etnográfica, no cuidado com os registros capturados que possibilitem ao antropólogo marcar traços culturais, ou seja, a fotoetnografia¹⁷. Para Clifford, a escritura etnográfica “está, do começo ao fim, imersa na escrita”, que “inclui, no mínimo, uma tradução da experiência para a forma textual”¹⁸. Isto significa o reconhecimento de uma autoridade do pesquisador, que fala com a propriedade de sua observação participante, por isso se constitui como um autor, ou melhor, fundador de discursividade, como “autores que produziram não apenas suas obras, mas que, ao produzi-las, ‘produziram algo mais: as possibilidades e as regras de formação de outros textos”¹⁹. Pois o etnógrafo se insinua como quem objetiva demonstrar, explicar e conduzir o olhar de seu espectador, ou leitor, para o seu discurso. Enquanto tal faz uso de recursos da escritura etnográfico verbo-imagética.

A seguir, construímos uma proposta de modelo de utilização interativa entre palavras e imagens, em um “suposto” estudo etnográfico, em que se põe em evidência a relação destas linguagens na construção da narrativa etnofotográfica.

A pesca no Salgado paraense

Após trinta minutos em lancha, pudemos despontar na praia do Rato, uma área de transição entre o rio Mojuim e o oceano Atlântico, no município de São Caetano de Odivelas, na mesorregião do Salgado, litoral do estado do Pará. Naquela transição entre o inverno e o verão amazônico, no mês de junho, o que se observava era um céu em tons que variavam de levemente acinzentado para o azul meio esbranquiçado, o que conferia àquela habitação, chamada pelos pescadores marítimos da Amazônia brasileira de rancho, um acentuado ar de isolamento no meio de um nada que mais adiante se revelaria um tudo, para um grupo disposto a ter neste lugar um sentido de vida e de trabalho, os pescadores do Salgado paraense. Ali seria nossa paragem, nossa parada na descoberta de um mundo atestado por primeiro em obra de José Veríssimo, ainda no século XIX, tratando dos tipos de pescas e de pescadores da Amazônia. De único cômodo, sem paredes e de telhado de folhas de palmáceas, esta singular habitação acomodava apetrechos de pesca e sem sinal algum de humanos em seu assoalho alteado, este construído para evitar a surpresa de uma onda em maré mais intensa e que pudesse “lavar” e levar os instrumentos tão caros ao sentido de estar-se ali, a sobrevivência da gente do mar²⁰.

17 A imagem como parte de um texto narrativo etnográfico traz a necessidade que ela venha sem legenda, seja autoral e esteja em perfeita coerência e coesão textual com o texto escrito.

18 CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011, p. 21.

19 GEERTZ, op. Cit., p. 32.

20 Ao retratar a habitação de pescadores de uma praia na mesorregião do Salgado, no estado do Pará, região estuarina do rio Amazonas, o autor-etnógrafo opta por um discurso que mostra a angulação a partir da centralidade da imagem e sua apresentação frontal, destacando a casa em meio à paisagem natural, que domina todo o entorno. Da casa destaca-se o telhado de palha, a dizer que mesmo a construção cultural da habitação é marcada pelo elemento disponível

Figura 3



Quatro, seis ou mais indivíduos, com suas famílias, seus “agregados”, os camaradas do Sul, reúnem-se, formando uma “companha”, para explorar uma daquelas praias. De concerto, levantam barraca de palha, constroem os currais, instalam a feitoria, e de parceria colhem o peixe, e beneficiam e repartem o produto da pesca (...). Acodem a elas (às praias) não só as “companhas” dos pescadores, mas outros isolados, nômades, modestos, e os negociantes ambulantes, regatões, gente de toda a espécie, forasteiros, a quem apraz essa vida meio ao ar livre, existência solta e desimpedida dos acampamentos nômades.²¹

Mas a aparente solidão do lugar foi quebrada mais adiante, em outra habitação em que pudemos ver a presença humana naquilo que mais a distingue dos demais animais, a organização da alimentação em uma cozinha. Mesmo a despeito da simplicidade do ambiente, foi notável que entre potes de barro, baldes plásticos, panelas metálicas, copos e talheres havia a disposição em um espaço preparado para atender satisfatoriamente aos seus usuários, em que tudo era funcional e absolutamente necessário ao comensal e aos afazeres da pesca.

O canoeiro bota a rede / Bota a rede no mar / O canoeiro bota a rede no mar

Cerca o peixe, bate o remo / Puxa a corda, colhe a rede / O canoeiro puxa a rede do mar (Compositor Dorival Caymmi, in *Pescaria – Canoeiro*)

no ambiente, em quase fusão entre humano e natureza. No semi-escuro, indistinguem-se apetrechos de pesca, como redes e boias, na penumbra do espaço interior da casa. A angulação fotográfica (ou trucagem) é composta de modo a ressaltar mais o espaço natural do que as criações humanas, como a dizer que nesse espaço isolado, de uma praia costeira e semi-desértica da Amazônia paraense, quem domina não é o ser humano, mas este está condicionado ao ambiente.

21 VERÍSSIMO, José. *A pesca na Amazônia*. Belém: UFPA, 1970, p. 62 - 64.

Figura 4



E naquele momento, da descoberta de um espaço metonímico da presença humana, uma cozinha, é quando se deu o derradeiro encontro com a gente do mar. Os pescadores retornavam da pescaria e iam acomodando seus apetrechos. Com olhares desconfiados em princípio, quando dois etnógrafos já ocupavam seu espaço de direito consuetudinário, logo após as saudações e primeiras justificadas da razão de estarmos ali, logo o semblante se fez mais amigável, e inevitavelmente o convite para um avoadado, um peixe fresco assado de momento, e após um acolhedor café forte e quente.

Figura 5



É no Lago Grande que se encontram pessoas que nunca se viram ou que estiveram separadas por muito tempo, e onde se travam conhecimentos novos. Mesmo antes de lá chegarem, ao encontrarem-se no caminho, os tapuios estabelecem fácil camaradagem entre si.²²

O exemplo acima simula uma escritura etnográfica em que tratamos de um modelo de escritura de narrativa etnofotográfica desde uma suposta e “fictícia” pesquisa de campo em comunidade de pescadores no litoral da Amazônia paraense. Daí destacarmos com fonte diferente. Além de destacarmos a escritura etnográfica, do pesquisador, bem como suas fotografias em campo, ressalte-se que na interação palavras e imagens clamamos também pelo uso de outras fontes corroborativas do tema retratado, como textos o ensaio (no caso de José Veríssimo) e os textos artísticos (romance de Inglês de Sousa e letra de composição musical de Dorival Caymmi), pois entendemos que a construção etnográfica pressupõe a intertextualidade em bases de pesquisa e tipos textuais distintos e interativos²³.

Podemos observar que a angulação fotográfica (ou **trucagem fotográfica**) das duas primeiras imagens é composta de modo a ressaltar mais o espaço natural do que as criações humanas, como a dizer que nesse espaço isolado, de uma praia costeira e semi-desértica da Amazônia paraense, quem domina não é o ser humano, mas este está condicionado ao ambiente. Além disso, a conotação iconográfica cultural, ou a **pose fotográfica**, como atitude estereotipada do que seja o trabalho do pescador nessa região, destaca-se pela representação primitiva e artesanal da pesca, sem estruturas da modernidade no trabalho desse pescador amazônida: somente a rede, boias de isopor e alguns recipientes para alimentos e os carotes. Estes **objetos** são indutores de associações de ideias (apetrechos=cultura pesqueira primitiva, nativa da Amazônia), assumindo a condição de símbolo, ou seja, entidade social de representação do todo pelo particular, daí estes apetrechos adquirirem caráter metonímico: os “objetos

22 SOUSA, Inglês de. História de um pescador. Belém: EDUFPA, 2007, p. 111.

23 Graficamente, optamos por dispor os textos de referência ao texto-origem (a escritura etnográfica) em centralidade na página: assim estão dispostos o texto científico (Veríssimo) e os textos artísticos-literários (Caymmi e Sousa), além do texto imagético (a fotografia autoral do etnógrafo). Isto porque consideramos que a construção da narrativa etnofotográfica está ancorada em dois princípios: a intertextualidade e a polifonia. No caso da primeira, entende-se que “o que caracteriza a intertextualidade é introduzir a um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto” (JENNY, 1979, p.21), isto é, a composição em mosaico dos textos que compõem a narrativa etnofotográfica é construída mediante um sintagma interativo e complementar, em que nenhum texto é mais importante que o outro, mas se colocam em abertura de sentidos e de informações acerca do tema em foco, desenclausurando o sistema estrutural de linguagem, somando-se o verbal ao não-verbal, o científico ao artístico. Ao realizar-se essa disposição textual, procede-se ao segundo princípio, a polifonia enquanto “multiplicidade de vozes e consciência independentes e imiscíveis...” cujas vozes não são meros objetos do discurso do autor, mas ‘os próprios sujeitos do discurso’, do qual participam mantendo cada uma sua individualidade caracterológica, sua imiscibilidade” (BRAIT, 2005, p.198). A polifonia se instaura pelo dialogismo dos textos presentes na construção da narrativa etnofotográfica, o que explica nossa justaposição em que se mesclam os diferentes gêneros textuais, em que para destacar-se a origem do discurso (se do etnógrafo ou se de outros autores) além da centralidade dos textos de referência ainda destacamo-los com o uso do itálico. O que nos interessa na construção textual que imiscui imagem e palavras, mais do que a coesão textual – esta como relação semântica entre os elementos que compõem o sintagma, quando a compreensão de um elemento obrigatoriamente pressupõe um outro, em relação de referencialidade e sequencialidade, com uso de marcas linguísticas e índices formais – é a coerência textual, pois que esta “tem como fundamento a continuidade de sentidos, dizendo respeito ao modo como os componentes do mundo textual, isto é, a configuração de conceitos e relações subjacentes à superfície do texto, são mutuamente acessíveis e relevantes” (KOCH, 1989, p.16) No caso do modelo apresentado, para melhor visualização deste modelo pelo leitor, usamos a fonte Courier New, diferentemente da escritura deste artigo, em Times New Roman. Por fim, vale destacar que em caso de transcrição de fonte oral, ou seja, quando transcrevemos um texto de entrevista ou de narração oral, em interlocução entre pesquisador e praticante, com discriminação de discurso direto, outra forma de apresentação da narrativa etnofotográfica se releva, o que já foi tratado mais amiúde em Fernandes (2011).

constituem excelentes elementos de significação: por um lado, são descontínuos e complexos em si mesmos; e, por outro lado, remetem a significantes claros, conhecidos; são, pois, elementos de um verdadeiro léxico, estáveis a ponto de se poder facilmente estabelecer uma sintaxe”²⁴. A sintaxe, inclusive, é um procedimento na seleção discursiva do autor-etnógrafo na construção do texto verbo-imagético. Daí que para se compreender a etnofotografia como uma “narrativa etnofotográfica” devemos entender a lógica de uma estrutura narrativa.

No geral, uma narrativa se configura como o desejo de um Sujeito A em relação a um Objeto O, que está de posse de um Sujeito B; ou seja, toda narrativa é a passagem de um estado de desejar algo para o estado de ter em posse o que se deseja. Do ponto de vista antropológico isso se traduz nas ações cotidianas de um praticante de dada cultura ao transformar seu meio para produzir suas condições de vida, o que podemos reforçar no modelo acima, em que potencialmente temos a narrativa de pescadores no retorno da labuta diária de seu trabalho, marcado por dois índices: primeiramente as habitações em conformidade com o espaço e suas finalidades (uma para guarda de apetrechos e a outra como rancho em que se dispõem a cozinha e as redes de dormir); posteriormente a presença humana como a dar sentido à existência dos espaços inicialmente retratados. São imagens inicialmente descritivas, mas que ao se configurarem em sequência adquirem narratividade, ou seja, passam a contar a história de três homens em sua labuta diária da pesca marítima na Amazônia: para entender-se o viés histórico e narrativo do texto é necessário compreender sua sequência, pois toda narrativa minimamente deve conter: a) uma **situação inicial**, com enunciados, ou imagem, de determinado estado, apresentando os sujeitos e/ou suas características – no modelo retratado a apresentação do espaço e dos objetos; b) uma **situação de transformação**, com enunciados, ou imagem, da ação transformadora, em que sujeitos estão em disputa por determinado objeto – aqui, conforme o modelo este estágio fica subentendido, uma vez que os homens já se apresentam retornados da pesca, do estado de transformação mediante sua ação no espaço; e c) uma **situação final**, com enunciados de estado, ou imagem, resultantes da ação transformadora em que os sujeitos são apresentados em conjunção ou disjunção de seu objeto desejado inicialmente – por fim, a última fotografia em que se demonstra o coroamento de sua ação transformadora do espaço pelo trabalho, isto é, o comensal como resultado final.

A sequência do ensaio narrativo etnofotográfico apresenta um viés comum: a presença de habitações, sendo esta presença a **recorrência imagética** que garante o fio da tessitura narrativa, pois que nas três imagens o elemento cultural que ocorre em todas é a habitação. No entanto, por mais inumano que possa aparentar, as habitações são como metonímias do fazer humano, pois são instrumentos que são construídos para

24 BARTHES, op. Cit., p. 17.

a garantia do bem estar da espécie. Por isso, para que haja uma narrativa é necessário a presença de um ser humano ou humanizado, o protagonista ou herói, que vem a ser esse fio condutor da narrativa, que no caso de nosso modelo de narrativa etnofotográfica é o pescador, pois cabe a ele manifestar o desejo pela busca de algo (objeto do desejo), desencadeando o processo ou ação que conduz à transformação narrativa:

A postulação teórica do conceito de herói relaciona-se diretamente com uma concepção antropocêntrica da narrativa: trata-se de considerar que a narrativa existe e desenvolve-se em função de uma figura central, protagonista qualificado que por essa condição se destaca das restantes figuras que povoam a história. Esta e as categorias que a estruturam são, pois, organizadas em função do herói, cuja intervenção na ação, posicionamento no espaço e conexões com o tempo contribuem para revelar a sua centralidade indiscutível.²⁵

Para o estudo antropológico o herói não corresponde a um indivíduo em particular, ou melhor, poderá até ser um indivíduo singularizado nas imagens, mas que se configure um autêntico papel social, ou cultural, pois que representa os valores e padrões de comportamento esperados por quem ocupa uma função na estrutura social, correspondente às expectativas de seus pares (BURKE, 2002). Ou do contrário, poderá mesmo representar uma ruptura na representação esperada pelo grupo (a identidade raiz), sendo este tanto seu grupo particular, de identidade, quanto um grupo exógeno, uma vez que a antropologia trabalha com as culturas particulares, mas também com os encontros interculturais. Esse conjunto de imagens de uma sequência de narrativa etnofotográfica atesta uma **sintaxe fotográfica**, uma sequência em que a conotação “não se encontra mais ao nível de qualquer dos fragmentos da sequência, mas ao nível (suprasegmental, diriam os linguistas) do encadeamento”²⁶, com repetição e variações de atitudes. Os objetos e instrumentos descritos pela imagem só adquirem sentido pela ação dos sujeitos-heróis, reforçando que a imagem em movimento só é possível pela ação humana em determinada situação de prática cultural, o que corrobora nosso conceito de etnofotografia como o recurso metodológico da antropologia visual.

E a ação humana pode também estar vinculada não apenas a uma sequência fotográfica, no sentido de estar evidente os três estágios da narrativa – situação inicial, transformação e situação final – visto que uma única imagem, ou fotografia, pode carregar consigo a transformação humana no ambiente, por força de trabalho. Observando-se a fotografia abaixo podemos dizer que ela se torna uma narrativa etnofotográfica por registrar, num único movimento humano sobre o trapiche – o

25 REIS & LOPES, op. Cit., p. 210.

26 BARTHES, op. Cit., p. 19.

retorno do pescador de sua labuta diária –, todo um espaço enquanto construção histórica, que leva o homem trabalhador (aquele que interfere no meio para obter seu sustento e sentido de vida, no caso o pescador) a construir instrumentos que potencializem sua ação e favoreçam seu bem estar. Especificamente, na foto seguinte vemos o trapiche que possibilita a ligação entre seu meio labutar (do pescador), a água e o pescado, ao seu espaço tópico (de segurança), a sua moradia em terra. Retrata-se assim uma ação do cotidiano da pesca, focando-se o retorno do pescador, na baixamar (daí a focalização de espaço enlameado de mangue ao final do trapiche, quando este toca a terra firme), à sua casa, com seu produto e seus apetrechos.

Figura 6



A **focalização**, isto é, o lugar desde o qual a imagem é retratada, mostra o trabalhador de costas, indicando que ele retorna das águas, uma vez que caminha em direção à terra: observamos que, ao segurar os apetrechos de pesca, saindo do trapiche e alcançando a beira do rio, ele já realizou seu trabalho e completou sua labuta, seu desejo inicial que foi...pescar.

Por fim, propomos uma disposição metodológica quanto ao “ensaio etnofotográfico narrativo”, da seguinte forma: 1) narrativa dos locais e dos pesquisadores, na disposição de um diálogo em discurso direto ou indireto, e mediante falas dialógicas, desenhos e descrição de performances 2) imagem, com fotografias em campo, mostrando imagens descritivas e narrativas 3) comentários textuais referentes às imagens, com atrelamentos a conceitos e teorias (perspectiva historiográfica, mítica, epistemológica, metodológica).

Conclusivas

Compreender uma cultura, e suas práticas, requer, por parte do autor-etnógrafo, uma compreensão da sintaxe dessa cultura, entendida a **sintaxe** (gr. *súntaksis, eōs*, sentido de ‘arranjo, disposição, organização, composição, obra, tratado’) como relação formal e harmoniosa que interliga as partes ou elementos de uma sentença, uma estrutura, no caso uma determinada prática cultural, um rito ou ritual, retratados pela lente do etnógrafo. A percepção do todo, enquanto sintaxe, é atestada por Achutti,

Se desde o princípio do trabalho de campo, o pesquisador-fotógrafo não tiver em mente a paginação final (ou montagem da exposição fotográfica, conforme o caso), o resultado de seu trabalho sofrerá desta falta de planificação, pois uma narrativa visual que pretenda utilizar a fotografia deve ser fruto de um longo processo de construção, a construção de uma descrição visual. As fotografias no resultado final devem formar um todo. Por esta razão, uma obra que utilize a fotografia deverá ser construída com método, da mesma maneira que um filme, um texto ou uma dissertação. Fotografias obtidas de maneira aleatória e desorganizada tornar-se-ão, no melhor dos casos, uma fonte de informação que terminará por encontrar talvez um dia seu lugar em alguma fototeca, mas que não poderão vir a ser uma obra completa, uma narrativa fotoetnográfica.²⁷

Assim, a utilização de uma narrativa etnofotográfica possibilita a fixação de uma realidade que ultrapassa os traços culturais isolados, potencializando a memória singular da cultura como discurso narrativo, com a visibilização de um todo formador da consciência cultural, face à percepção de realidades locais mais complexas e totalizantes, em perspectivação indutiva. Por isso nossa opção pela narrativa, como construção textual verbo-imagética que com mais precisão poderá demonstrar a ação do humano por meio de sua prática cultural localizada.

O uso da imagem na pesquisa antropológica, aqui considerada como etnofotografia, atualmente tem a credibilidade, enquanto linguagem, no estatuto dos pesquisadores de campo, como um dos instrumentos de escrita científica. O que reforça a necessidade cada vez maior do fotógrafo-pesquisador ter conhecimento de bases antropológicas, bem como conhecimentos sobre técnicas basilares de fotografia, como já demonstrado. Observamos que o uso *per si* da fotografia na etnografia poderia priorizar os traços culturais, deixando de lado uma perspectiva mais hermenêutica da linguagem imagética, criando um certo desconforto intelectual entre fotografar ou escrever, como aponta Barthes:

27 ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. Fotos e Palavras, do Campo aos Livros. In: Portal da Fotoetnografia do Grupo de Pesquisa Fotografia e Fotoetnografia: Arte e Antropologia, 2004. Disponível em: http://www.ufrgs.br/fotoetnografia/textos/texto_achutti.pdf. Acesso em: Setembro 2018, p. 3 - 4.

essa desordem e esse dilema, evidenciados pela vontade de escrever sobre a Fotografia, refletiam uma espécie de desconforto que sempre me fora conhecido: o de ser um sujeito jogado, entre duas linguagens, uma expressiva, outra crítica; e dentro desta última, entre vários discursos.²⁸

A possibilidade de uma perspectiva mais hermenêutica leva à criação de uma chamada etnofotografia, que, como a fotoetnografia, possibilita ao leitor uma fácil compreensão e absorção das informações imagéticas e textuais, não perdendo-se a característica das linguagens escrita e imagética serem utilizadas de forma independentes e complementares. Passa-se, agora, a ter uma nova possibilidade de expansão mais holística, quiçá ecológica, a narrativa etnofotográfica, preocupada em retratar a ação humana, daí ser portadora naturalmente de narratividade (representação de mudanças de estado), e também da narração (performance discursiva desde a qual se constrói o foco narrativo), a partir de um ponto de vista, de fatos e feitos humanos.

Recebido em 09 de abril de 2019.

Aprovado em 21 de julho de 2019.

28 BARTHES, Roland. *A Câmara clara; Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2015, p. 18.