

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - CAMPUS DE FOZ DO
IGUAÇU CENTRO DE EDUCAÇÃO, LETRAS E SAÚDE PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE, CULTURA E FRONTEIRAS – MESTRADO**

CARLOS EDUARDO DE CASTRO

Fotoetnografia da xondaro jeroky: a dança do xondaro da cultura guarani

**FOZ DO IGUAÇU
2023**

CARLOS EDUARDO DE CASTRO

Fotoetnografia da xondaro jeroky: a dança do xondaro da cultura guarani

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Cultura e Fronteiras – Mestrado do Centro de Educação Letras e Saúde, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre ou Doutor em Sociedade, Cultura e Fronteiras.

Área de concentração: Sociedade, Cultura e Fronteiras

Orientador: Fabio Lopes Alves
Coorientador: Luiz Eduardo
Robinson Achutti

FOZ DO IGUAÇU
2023

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

DE CASTRO, CARLOS EDUARDO

Fotoetnografia da xondaro jeroxy: a dança do guerreiro da cultura guarani / CARLOS EDUARDO DE CASTRO; orientador FABIO LOPES ALVES; coorientador LUIZ EDUARDO ROBINSON ACHUTTI. -- Foz do Iguaçu, 2023.
396 p.

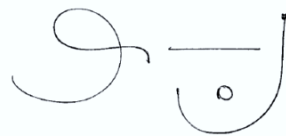
Dissertação (Mestrado Acadêmico Campus de Foz do Iguaçu) -- Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Educação, Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Cultura e Fronteiras, 2023.

1. Fotoetnografia. 2. Antropologia Visual. 3. Guarani. 4. Dança do Xondaro. I. LOPES ALVES, FABIO, orient. II. ACHUTTI, LUIZ EDUARDO ROBINSON, coorient. III. Título.

CASTRO, C. E. **Fotoetnografia da xondaro jeroky: a dança do guerreiro da cultura guarani**. 420f. Dissertação – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Orientador: Fabio Lopes Alves. Foz do Iguaçu, 2023, Carlos Eduardo de Castro.

Aprovado em: 03/04/2023

BANCA EXAMINADORA



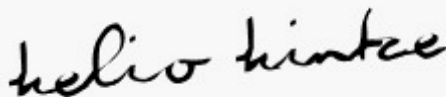
Prof. Dr. Fabio Lopes Alves
Universidade Estadual do Oeste do Paraná



Prof. Dr. Valdecir Soligo
Universidade Estadual do Oeste do Paraná



Prof. Dr. Luiz Eduardo Robinson Achutti
Universidade Federal do Rio Grande do Sul



Prof. Dr. Helio Hintze
Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiroz - USP



Prof. Dr. Marcelo Vilela de Almeida
Universidade de São Paulo

À comunidade guarani da Terra Indígena Ribeirão Silveira e todos os povos originários.

AGRADECIMENTOS

“Não fazemos uma foto apenas com uma câmera; ao ato de fotografar trazemos todos os livros que lemos, os filmes que vimos, as músicas que ouvimos, as pessoas que amamos”, assim escreveu o fotógrafo Ansel Adams. Desse modo, cada imagem que compõe este trabalho fotoetnográfico traz consigo o estímulo, a influência, o apoio, o conforto e a presença de muita gente a quem devo meus sinceros agradecimentos.

Antes de tudo, quero agradecer aos povos originários com os quais trabalho: guarani, macuxi, taurepang e wapixana, pois a troca de conhecimentos e afetos me transformou – e me transforma – como ser humano. Agradeço ao povo da Terra Indígena Ribeirão Silveira, às lideranças e amigos queridos, alguns dos quais essenciais para esta Fotoetnografia: Ailton Karaí, Carlos Papamirim, Cláudio Karaí, Cristine Takuá Ejino Xa'peí, Vicente Karaí Xondaro e todas as pessoas do Núcleo Cachoeira que participaram deste trabalho, inclusive no processo de seleção das imagens e denominação dos capítulos.

Agradeço imensamente ao amigo Helio Hintze, que desde sempre me incentivou a cursar o mestrado e a produzir este trabalho científico a partir de minha experiência profissional. Gostaria de agradecer também ao amigo Alexandre Périgo, pelas infinitas conversas e pela cessão de material importantíssimo, que são as apostilas de seu curso de fotografia. Agradecimento imenso aos meus mestres da família Zuppani.

Agradeço ao meu orientador, Fabio Lopes Alves, pela paciência e pelos ensinamentos e ao meu coorientador e referencial teórico, Luiz Eduardo Robinson Achutti, pelas orientações, pelas conversas e por ter transformado o meu olhar para a fotografia. Agradeço à minha professora Ana Bárbara Pederiva, pelo apoio e pela enorme ajuda.

Quero agradecer ao meu filho, Carlos Eduardo de Castro Júnior, que me acompanhou em parte do trabalho de campo e é um grande parceiro de conversas e troca de conhecimentos; e à minha filha, Bruna Almeida Castro, com quem tanto dialogo sobre artes e a vida. Além do que, Bruna me deu uma grande alegria, minha neta Mel. Agradeço também à minha irmã, Ana Paula de Castro, por estar sempre ao meu lado. Agradeço à minha companheira, Karen Pimentel, pelo incentivo, companheirismo e compreensão com meu trabalho de campo. Por fim, agradeço à minha mãe e ao meu pai – que faleceu poucos dias antes da minha defesa – por todas as oportunidades e apoio que me deram ao longo da vida.

O dado do real, registrado fotograficamente, corresponde a um produto documental elaborado cultural, técnica e esteticamente, portanto ideologicamente: registro/criação (KOSSOY, 2000, p. 34)

CASTRO, C. E. **Fotoetnografia da *xondaro jerokey*: a dança do guerreiro da cultura guarani**. 420f. Dissertação – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Orientador: Fabio Lopes Alves. Foz do Iguaçu, 2023.

RESUMO

No presente trabalho objetivamos produzir uma Fotoetnografia sobre a *xondaro jerokey*, a dança do *xondaro*, que representa o treinamento do guerreiro guarani, para comprovar a eficácia e a eficiência da Fotoetnografia como uma metodologia do campo da Antropologia Visual, para registrar esta manifestação da cultura guarani, assim como apresentar e descrever os elementos da linguagem fotográfica que podem ser propícios à produção de um trabalho fotoetnográfico. Realizamos nosso trabalho de campo no Núcleo Cachoeira da Terra Indígena Ribeirão Silveira, localizada entre os municípios de Bertioga e São Sebastião, no litoral paulista, produzindo uma parte das imagens que compõem esta Fotoetnografia entre 2021 e 2022, enquanto a outra parte das é composta por imagens de nossa atividade na área da fotografia documental na aldeia, realizada entre 2013 e 2021. Dividimos este trabalho em duas partes distintas, que, sugerimos ao leitor, sejam apreciadas separadamente, quais sejam: o texto científico e a narrativa fotoetnográfica. A Fotoetnografia é uma metodologia concebida na década de 1990, pelo fotógrafo e antropólogo Luiz Eduardo Robinson Achutti, que é o principal referencial teórico deste trabalho. Esta metodologia consiste na construção de narrativas fotográficas a serviço do olhar antropológico, pois entendemos que as narrativas visuais carregam um grande potencial comunicacional, que é otimizado quando bem combinado com o texto, cada qual em seu espaço devido. Consideramos que esta dissertação tem um caráter inovador por ser a primeira Fotoetnografia realizada com uma população indígena. Portanto, compreendemos que o ineditismo da temática, bem como a amplitude do trabalho de campo e a consequente singularidade de alguns tipos de imagens, emprega valor único a esta Fotoetnografia.

Palavras-chave: Fotoetnografia; Antropologia Visual; Xondaro Jerokey; Dança do Xondaro; Guarani

CASTRO, C. E. **Fotoetnografia da *xondaro jeroky*: a dança do guerreiro da cultura guarani**. 420f. Dissertação – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Orientador: Fabio Lopes Alves. Foz do Iguaçu, 2023.

ABSTRACT

In the present work we aim to produce a Photoethnography about the *xondaro jeroky*, the *xondaro* dance, which represents the training of the Guarani warrior, to prove the effectiveness and efficiency of Photoethnography as a methodology in the field of Visual Anthropology, to register this manifestation of the Guarani culture, as well as presenting and describing the elements of photographic language that can be conducive to the production of a photoethnographic work. We carried out our fieldwork at Núcleo Cachoeira da Terra Indígena Ribeirão Silveira, located between the municipalities of Bertioiga and São Sebastião, on the coast of São Paulo, producing a part of the images that make up this Photoethnography between 2021 and 2022, while the other part of the images is composed of images of our activity in the area of documentary photography in the village, carried out between 2013 and 2021. We divide this work into two distinct parts, which, we suggest to the reader, be appreciated separately, namely: the scientific text and the photoethnographic narrative. Photoethnography is a methodology conceived in the 1990s by the photographer and anthropologist Luiz Eduardo Robinson Achutti, who is the main theoretical reference of this work. This methodology consists of building photographic narratives at the service of the anthropological gaze, as we understand that visual narratives carry great communicational potential, which is optimized when well combined with the text, each in its proper space. We believe that this dissertation has an innovative character because it is the first Photoethnography carried out with an indigenous population. Therefore, we understand that the originality of the theme, as well as the breadth of fieldwork and the consequent uniqueness of some types of images, brings unique value to this Photoethnography.

Keywords: Photoetnography; Visual Antropology; Xondaro Jeroky; Xondaro's Dance; Guarani

CASTRO, C. E. **Fotoetnografia da xondaro jerokey: a dança do guerreiro da cultura guarani**. 420f. Dissertação – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Orientador: Fabio Lopes Alves. Foz do Iguaçu, 2023.

RESUMEN

En el presente trabajo nos proponemos producir una Fotoetnografía sobre el xondaro jerokey, la danza xondaro, que representa la formación del guerrero guaraní, para comprobar la eficacia y eficiencia de la Fotoetnografía como metodología en el campo de la Antropología Visual, para registrar esta manifestación de la cultura guaraní, así como presentar y describir los elementos del lenguaje fotográfico que pueden ser propicios para la producción de un trabajo fotoetnográfico. Realizamos nuestro trabajo de campo en el Núcleo Cachoeira da Terra Indígena Ribeirão Silveira, ubicado entre los municipios de Bertioxa y São Sebastião, en la costa de São Paulo, produciendo una parte de las imágenes que componen esta Fotoetnografía entre 2021 y 2022, mientras que la otra parte de las imágenes está compuesta por imágenes de nuestra actividad en el área de la fotografía documental en el pueblo, realizada entre 2013 y 2021. Dividimos este trabajo en dos partes bien diferenciadas, que sugerimos al lector apreciar por separado, a saber: el texto científico y la narrativa fotoetnográfica. La fotoetnografía es una metodología concebida en la década de 1990 por el fotógrafo y antropólogo Luiz Eduardo Robinson Achutti, quien es el principal referente teórico de este trabajo. Esta metodología consiste en construir narrativas fotográficas al servicio de la mirada antropológica, pues entendemos que las narrativas visuales encierran un gran potencial comunicativo, que se optimiza bien combinado con el texto, cada uno en su propio espacio. Creemos que esta disertación tiene un carácter innovador porque es la primera Fotoetnografía realizada con una población indígena. Por tanto, entendemos que la originalidad del tema, así como la amplitud del trabajo de campo y la consecuente singularidad de algunos tipos de imágenes, aporta un valor único a esta Fotoetnografía.

Palabras Clave: Fotoetnografía; Antropología Visual; Xondaro Jerokey; Danza del Xondaro; Guaraní

Sumário

1 INTRODUÇÃO	12
1.1 Na primeira pessoa do singular	14
2 DA GRAVURA E PINTURA ETNOGRÁFICA À FOTOETNOGRAFIA NO BRASIL	17
2.1 Um breve olhar sobre a gravura e a pintura etnográfica entre os séculos XVI e XIX no Brasil	17
2.2 A Antropologia Visual e a fotografia	20
2.3 A Fotoetnografia	22
3 A LINGUAGEM FOTOGRÁFICA E COMO É EXPLORADA NESTE TRABALHO FOTOETNOGRÁFICO	26
3.1 O surgimento da fotografia	26
3.2 A relevância do conhecimento da linguagem fotográfica	30
3.3 A Linguagem fotográfica e a Fotoetnografia	34
3.3.1 Planos	36
3.3.2 Enquadramento.....	41
3.3.3 Foco e campo focal	43
3.3.4 Movimento (velocidade)	45
3.3.5 Ângulo.....	48
3.3.6 Cor.....	49
3.3.7 Texturas.....	51
3.3.8 Iluminação.....	52
3.3.9 Composição.....	55
3.3.10 Perspectiva	56
3.3.11 Expressões.....	56
3.4 A metodologia e a proposta de linguagem fotográfica neste trabalho fotoetnográfico.....	57
3.4.1 Escolha e uso dos equipamentos para esta Fotoetnografia.....	61
3.4.2 A linguagem fotográfica nesta Fotoetnografia.....	62
3.5 A seleção das imagens.....	70
4 XONDARO JEROKY NA TERRA INDÍGENA RIBEIRÃO SILVEIRA, NO NÚCLEO CACHOEIRA	72
4.1 Terra Indígena do Rio Silveira	72
4.2 A função social do <i>xondaro</i>	74
4.3 <i>Xondaro jeroky</i> : a dança do <i>xondaro</i>	76
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS	83
1. <i>TEKOÁ</i>	89

2.	<i>NHANDE KUERY</i>	115
3.	<i>NHANDE REKO</i>	147
4.	<i>XONDARO JEROKY</i>	286
5.	<i>XONDARO MBARETÉ</i>	364

1 INTRODUÇÃO

O objetivo desta dissertação é produzir uma Fotoetnografia da *xondaro jeroky*, a dança do guerreiro guarani. Para isso, argumentamos sobre a eficácia e a eficiência da Fotoetnografia como uma metodologia do campo da Antropologia Visual, bem como apresentamos e descrevemos os elementos da linguagem fotográfica que podem ser propícios à produção de um trabalho fotoetnográfico.

Entendemos que registrar e trazer à luz a *xondaro jeroky*, esta manifestação relevante dentro das práticas guarani, pode proporcionar à sociedade não indígena o conhecimento, a valorização e o respeito a essa cultura, construindo relações interculturais mais solidárias. Para esse propósito, optamos pela Fotoetnografia como metodologia, pois entendemos que as narrativas imagéticas têm um grande potencial comunicacional, otimizado quando bem combinado com o texto, cada qual em seu espaço cabido. E, ainda que em 2023 tenham transcorrido 27 anos desde que Achutti concebeu a Fotoetnografia, são relativamente poucos os trabalhos acadêmicos que fazem uso dessa metodologia. De acordo com Gama (2020), talvez porque muitos pesquisadores não tenham a destreza adequada para produzir fotografias eficientes, ou seja, não são muitos os antropólogos que dominam a técnica e a linguagem fotográfica, assim como são poucos os fotógrafos, mesmo os que atuam no campo documental, capacitados ao olhar antropológico. Portanto, julgamos ser importante abordar como a técnica fotográfica deve ser colocada a serviço da linguagem visual num trabalho fotoetnográfico.

Consideramos que esta dissertação tem um caráter inovador por ser a primeira Fotoetnografia realizada com uma população indígena. Existem diversos trabalhos documentais com povos originários no campo da Antropologia Visual, contudo, não podem ser considerados fotoetnográficos, especialmente por não constituírem narrativas imagéticas sob a ótica da Antropologia. Outro aspecto que torna esta produção científica singular é que foi a primeira vez que a comunidade permitiu que fossem fotografados rituais como os *nhemongaraí* (batizados) e os rituais de cura. Os líderes espirituais pediram ‘autorização’ às entidades para que nos permitissem fotografar na *opy* (casa de reza).

Para atingirmos os objetivos (geral e específicos), realizamos um trabalho de campo na comunidade, produzindo parte das imagens que compõem esta Fotoetnografia entre

2021 e 2022. A outra parte das fotografias é constituída por imagens de nossa atividade na área da fotografia documental na aldeia, realizada entre 2013 e 2021.

Desta maneira, considerando os objetivos que estabelecemos e com a pretensão de avançar nas contribuições à Fotoetnografia, dividimos este trabalho em duas partes distintas, que, sugerimos ao leitor, sejam apreciadas separadamente, quais sejam: o texto científico e a narrativa fotoetnográfica.

O texto foi produzido em três capítulos. No capítulo 1, traçamos um panorama histórico da Antropologia Visual no Brasil, desde as gravuras produzidas a partir dos relatos dos cronistas do século XVI, passando pelos pintores holandeses do século XVII e aqueles que vieram com a missão artística francesa, no século XIX, à expedição Langsdorff, até o desenvolvimento do processo fotográfico pelo pintor e inventor Hercules Florence. A seguir, abordamos as relações entre a Antropologia Visual e a fotografia e produzimos uma síntese sobre o conceito da Fotoetnografia criado por Achutti em seus trabalhos científicos de 1997 e 2004.

No capítulo 2, intencionamos contribuir com a Fotoetnografia apresentando ao leitor o que é a linguagem fotográfica, e elencando aqueles que consideramos ser os principais elementos para uma produção fotoetnográfica. Discorremos sobre a metodologia e forma de organização de nosso trabalho de campo, assim como listamos os equipamentos que utilizamos. Não é nossa pretensão criar um manual orientando o passo a passo para produzir uma Fotoetnografia – mesmo porque não acreditamos que isso seja possível –, mas evidenciamos a necessidade do domínio sobre a técnica e a linguagem fotográfica, por intermédio da discussão de como as utilizamos nesta produção científica.

O capítulo 3 trata da *xondaro jeroky*, a dança do *xondaro*, o treinamento do guerreiro guarani, tema central desta dissertação e de nossa Fotoetnografia. Iniciamos o texto localizando o nosso leitor no território e descrevendo o grupo social com o qual trabalhamos. Logo após, apresentamos quem é o *xondaro* e discorremos sobre o seu papel na cultura guarani. Por fim, produzimos um relato etnográfico da *xondaro jeroky*, baseado em nossas observações no trabalho de campo.

Construímos a Fotoetnografia dividindo-a em cinco capítulos e organizando-a numa estrutura temática, partindo de um olhar macro para o micro. Assim, o primeiro, denominado *Tekoá* (onde existe a vida, a aldeia), apresenta imagens do lugar como o espaço vivido. O segundo, cujo nome é *Nhande kuery* (nossa gente), traz retratos dos membros da comunidade participante desta Fotoetnografia. O terceiro, nomeado *Nhande*

reko (a caminhada, o modo de ser guarani), traz aspectos do cotidiano do grupo social pesquisado, como os saberes e fazeres, a religiosidade, o trabalho, a alimentação, etc. O quarto apresenta a *xondaro jerokey* (dança do guerreiro). Diferente dos outros, este capítulo foi construído seguindo uma orientação cronológica, isto é, partimos da preparação para a dança, com a pintura corporal do *xondaro*, para a sequência dos diferentes movimentos que conformam a coreografia do treinamento do guerreiro. Finalizamos a Fotoetnografia com o quinto capítulo, intitulado *Xondaro mbareté* (A força do guerreiro), no qual mostramos como a dança prepara o guerreiro em termos físicos, psicológicos e espirituais. Dentre outros aspectos, as imagens evidenciam como os movimentos aprendidos na dança são reproduzidos ao caminhar na floresta, revelando destreza e coragem, bem como a força dos guerreiros nos rituais espirituais.

Portanto, convidamos o leitor a explorar esta dissertação desfrutando das narrativas textual e visual separadamente, pois cremos que, dessa forma, será mais bem aproveitada.

1.1 Na primeira pessoa do singular

Escrevi esta dissertação na primeira pessoa do plural porque entendo que este texto contém diversas ‘vozes’. Dialogam comigo os membros da comunidade guarani com a qual realizei este trabalho, meu orientador, meu coorientador, meus professores, meus referenciais teóricos, os professores participantes da mesa de qualificação que trouxeram relevantes contribuições, meus filhos e amigos com os quais converso sobre fotografia, arte, Antropologia, enfim, pessoas com as quais convivo e contribuem para que eu me eduque continuamente. Incluo neste rol você, leitor, pois sua leitura e interpretação transformam este trabalho em algo singular.

Creio que, assim como o texto, a fotografia não deve pertencer somente àquele que escolhe o enquadramento, a composição, a velocidade, o foco e clica, visto que, para cada escolha do autor de uma foto, há diversas influências ligadas à sua experiência de vida. Ademais – e mais importante –, a fotografia pertence tanto ao fotógrafo quanto ao sujeito fotografado, afora estar submetida à interpretação daquele que a lê. Portanto, entendo ser um equívoco guiado pelo egocentrismo quando o autor vê a foto que faz como uma obra unicamente sua. Assim, entendo que utilizar a primeira pessoa do plural traz a legitimidade devida a este trabalho.

Ora, mas por que neste tópico escrevo na primeira pessoa do singular? Bem, entendo que contar um pouco de minha trajetória pode oferecer ao leitor uma compreensão melhor deste trabalho. Sou formado em História e sou fotógrafo documental profissional. Em 2005, fui convidado pelo *xeramoy* Ejino Xa'peí para contribuir e orientar um projeto de turismo de base comunitária no Núcleo Cachoeira, na Terra Indígena (TI) Ribeirão Silveira. Esse foi o primeiro projeto com o qual contribuí na comunidade. Dialogamos sobre os prós e contras da atividade e construímos juntos um roteiro, que levei para o Sesc-SP e hoje faz parte de um programa institucional chamado “Brasileiro que nem eu”. Compreendo essa modalidade de turismo como uma ferramenta potente de educação, que, ademais, gera renda à comunidade e valoriza seus saberes e fazeres.

Em 2013, iniciei o trabalho de documentação fotográfica desse mesmo núcleo guarani – a convite deles. Todas as imagens que produzimos são entregues a eles para fazerem o uso que lhes convier, além do que, parte delas é comercializada no mercado editorial, pela Pulsar Imagens. O equivalente a 33% das vendas é repassado diretamente a um indígena, nomeado pelo grupo social com o qual atuo. Essa renda é bastante importante para a comunidade e foi fundamental durante o período da pandemia.

Em 2019, eu e o fotógrafo Du Zuppani ministramos dois cursos de fotografia para os membros da comunidade e organizamos uma exposição com imagens feitas por eles, denominada “Olhar Guarani”, exposta na Semana de Fotografia Revela Bertiooga, no mesmo material e formato de fotógrafos renomados que participaram da mostra. No fim do evento, as fotografias foram doadas ao ponto de cultura *Arandu Porã*, instalado no núcleo Centro, da Terra Indígena Ribeirão Silveira.

Em 2021, fui convidado pelo Sesc-SP para ser o curador da “Pequena mostra de fotografia Guarani”, para o Circuito Sesc de Arte, evento cultural de grande relevância. Cinco fotógrafos da comunidade participaram da mostra e foram remunerados pelo Sesc para isso.

Nesse mesmo ano, o meu orientador, Prof. Dr. Fabio Lopes Alves, apresentou-me à Fotoetnografia, metodologia concebida pelo Prof. Dr. Luiz Eduardo Robison Achutti. Sob minha ótica, os fotógrafos documentais – ainda que, geralmente, conheçam com mais profundidade o tema que registram do que os fotojornalistas –, estão mais focados em registrar os eventos e não os processos. Por exemplo, ao fotografar a produção artesanal de farinha, é comum que o fotógrafo documental se atenha às imagens de pessoas torrando a farinha nos tachos ou fornos. A Fotoetnografia, considerando a construção de narrativas

visuais sob a ótica da Antropologia, amplifica o olhar e conduz o fotoetnógrafo à compreensão dos processos, das estruturas, e não só dos eventos. Ora, para produzir a farinha de mandioca artesanal, derruba-se a mata, faz-se a coivara, planta-se, colhe-se, descasca-se, prensa-se, torra-se. Quais são os subprodutos? Como se dá a comercialização, o consumo? Quais as pessoas envolvidas nesse processo?

A Fotoetnografia oferece uma infinidade de possibilidades de construção de narrativas. Conhecer-la como metodologia transformou e orientou o trabalho que eu realizava, bem como fundamentou teoricamente muitas das minhas inquietações. Uma vez ouvi de meu orientador que o trabalho que eu realizava na fotografia era muito próximo à Fotoetnografia. Hoje, posso afirmar que o que faço é Fotoetnografia, que planejo e organizo o meu trabalho pensando na construção de narrativas visuais antropológicas. E minhas fotografias, quando observadas individualmente, continuam a ser documentais.

Portanto, para compor este trabalho, escolhi trilhar um caminho que me é próximo, familiar e extremamente agradável. Optei por um tema que é parte da minha história de vida: a cultura guarani, trabalho com um grupo social com o qual tenho excelentes relações e inserção; e, por fim, escolhi uma metodologia que me maravilhou e transformou o meu trabalho na fotografia. Isto posto, espero que o leitor desta dissertação tenha tanto prazer em lê-la quanto tive(mos) em produzi-la.

2 DA GRAVURA E PINTURA ETNOGRÁFICA À FOTOETNOGRAFIA NO BRASIL

Neste capítulo, pretendemos traçar um panorama da Antropologia Visual no Brasil, desde os rudimentos da etnografia produzidos por cronistas e pintores que percorreram o território entre os séculos XVI e XIX até a invenção da fotografia. Também buscamos sintetizar o conceito de Fotoetnografia, como metodologia aplicada à Antropologia Visual.

2.1 Um breve olhar sobre a gravura e a pintura etnográfica entre os séculos XVI e XIX no Brasil

O primeiro registro textual sobre o território que hoje denominamos Brasil foi a carta escrita por Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal, D. Manuel I, dando conta do achamento das terras e descrevendo sua natureza e as características de seus moradores (CAMINHA, 2019). Nos anos subsequentes à chegada dos primeiros europeus, outros vieram e, “por motivações diversas, estiveram ou viveram por um período nestas terras e registraram o que observaram, descrevendo as paisagens e ambientes, bem como os povos originários e suas culturas” (CASTRO, 2022, p. 1). Esses viajantes e escritores tornaram-se cronistas do Brasil colônia.

De acordo com Castro (2022), Jean de Lery, um padre huguenote francês que viveu no Rio de Janeiro na segunda metade do século XVI, sob o projeto da ‘França Antártica’, escreveu *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil, dite Amerique*, que consiste em uma narrativa minuciosa sobre o que conheceu e experienciou nos anos em que residiu no Brasil. Seu trabalho é deveras importante, pois apresenta a descrição de aspectos da fauna e flora locais, bem como da cultura tupinambá, etnia com a qual conviveu no período em que esteve em terras brasileiras. Numa das passagens da obra, ele relata um diálogo que teve com um indígena a quem nomeou ‘velho tupinambá’, e que permite aos pesquisadores uma análise de aspectos das mentalidades e da cultura dessa etnia na segunda metade dos quinhentos.

Ademais, Castro (2022) cita André Thevet, frade franciscano, que também era cosmógrafo e escritor, e chegou ao Rio de Janeiro com a expedição do comandante francês Nicolau Durand de Villegagnon. Em seu retorno à Europa, publicou *Singularidades da França Antártica*, cujas ilustrações desenhadas à mão por Thevet podem ter sido as mais remotas etnografias imagéticas produzidas na colônia, em torno do ano de 1557.

Antes de Léry e Thevet, um soldado mercenário alemão chamado Hans Staden viveu por nove meses e meio como prisioneiro dos tupinambá num aldeamento denominado Ubatuba, localizado na região atualmente conhecida como Angra dos Reis. Ao retornar a sua cidade natal, Hesse, em Homberg, na Alemanha, Staden publicou suas memórias, cujo título é *Hans Staden: Duas viagens ao Brasil*, obra na qual relata suas desventuras em terras brasileiras e “descreve elementos da fauna e da flora local e detalhes da cultura tupinambá, especialmente relacionados às guerras contra os inimigos e os rituais antropofágicos” (CASTRO, 2022, p. 2). Europeu e cristão, Staden interpretou de maneira desvirtuada os costumes, as relações simbólicas, as crenças etc. dos indígenas com os quais conviveu. Assim, foi a partir de suas narrativas deformadas que um gravurista alemão ilustrou sua obra, produzindo o seu trabalho com base nos referenciais próprios de alguém que nunca colocou os pés no continente americano, assim como aconteceu com o ilustrador da obra de Jean de Léry. Conforme afirmou Castro (2022), “reproduziram os indígenas com feições caucasianas, seus arcos e flechas de acordo com o arquétipo europeu, e os animais exóticos oriundos do Novo Mundo em conformidade com o próprio imaginário” (p. 2).

Logo, os relatos produzidos por esses cronistas foram impregnados pela visão de mundo europeia da época, que os levou a uma interpretação limitada, quando não distorcida, sobre as sociedades e a cultura dos povos originários brasileiros. E, quanto às gravuras que ilustravam as obras de Léry e Staden, os referenciais viciados dos gravuristas se justapunham às interpretações equivocadas dos cronistas. Portanto, essa arcaica ‘etnografia’ imagética deve ser analisada com muita cautela pelos pesquisadores.

Na primeira metade do século XVII, chegou ao Recife o conde Maurício de Nassau, um homem erudito que inaugurou um novo olhar para as Américas. Segundo Oliveira, C. (2006),

Artistas e cientistas foram trazidos às ruas lamacentas e mal-ajambradas de um porto distante da costa brasileira, pelo simples capricho de um nobre ilustrado que pretendia mostrar aos investidores conterrâneos a viabilidade de um empreendimento tão arriscado e, também, segundo o espírito da época, trazer a civilização àquelas terras ainda praticamente incógnitas. O trabalho desses homens trazidos ao Brasil por Nassau frutificou em mapas, livros, quadros a óleo, gravuras e uma massa de conhecimento científico sobre os trópicos que se tornou o primeiro conjunto uniforme de informações geográficas, botânicas, zoológicas e étnicas sobre a América que mereciam certa credibilidade na Europa da Idade Moderna, apesar de suas motivações comerciais (p. 3).

Dessa forma, vieram para cá os naturalistas Piso e Marcgraf, e os pintores Franz Post e Albert Eckhout, responsáveis pelos mais relevantes registros imagéticos do Brasil no século XVII. A tarefa desses pintores e ilustradores, que acompanhavam as missões científicas, era a de registrar as paisagens, a fauna, a flora, as populações locais e seus modos de vida. Segundo Valladares (1981, p. 28), Eckhout, que era pintor e desenhista, tinha um domínio excepcional sobre o desenho do modelo vivo, portanto, foi quem mais se dedicou ao registro etnográfico dos habitantes da capitania de Pernambuco.

Contudo, uma questão que se põe é: podemos chamar esses documentos de etnografia? Conforme Chicangana-Bayona (2008), sob a perspectiva etnográfica, havia limitações nas obras daqueles viajantes e artistas, pois, embora registrassem detalhes de artefatos e enfeites com precisão, buscando uma autenticidade no relato, ficava clara a limitação de seu conhecimento sobre os usos e funcionalidades de tais artefatos no seio das comunidades. Além disso, confundiam artefatos de culturas diferentes. Dessa maneira, tal “etnografia seria insípida, pois os artistas não tinham contato e informação com o índio representado, já que também não era seu interesse” (CHICANGANA-BAYONA, 2008, p. 604).

De acordo com Castro (2022), considerando que “o registro etnográfico deve ser o mais detalhado, preciso e objetivo possível, é plausível discutir o trabalho desses artistas especialmente com relação à sua subjetividade, ponderando que a pintura não é um registro fiel à realidade” (p. 3). Contudo, assim como o desenho, era um dos escassos recursos de documentação existentes para a época.

Quase dois séculos mais tarde, chegando com a Missão Francesa ao Brasil, Jean-Baptiste Debret se destacou na produção de uma etnografia imagética brasileira. Em sua obra *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, o pintor publicou parte do trabalho em aquarela que produziu durante os quinze anos em que viveu no país. Os temas mais recorrentes retratados pelo artista são a cidade do Rio de Janeiro e seus arrabaldes, aspectos cotidianos da vida urbana, os povos originários e a população negra, seja escravizada ou forra. De acordo com Schwarcz e Varejão (2014), “Debret se converteu no etnógrafo e uma espécie de memorialista dos tempos de Dom João VI” (p. 157).

Um personagem emblemático na história da etnografia imagética brasileira foi Hercules Florence. Nascido na França, chegou ao Rio de Janeiro em 1824, aos 20 anos. De acordo com Andrade, R. (2015), candidatou-se ao posto de pintor para aquela que prometia

ser a mais ambiciosa expedição científica do Novo Mundo, comandada pelo barão Von Langsdorff. Florence foi recrutado como pintor, desenhista e topógrafo da missão, no entanto, também se tornou o seu cronista. Viajou pelo interior do Brasil entre 1825 e 1829 e produziu uma etnografia relevante sobre povos indígenas brasileiros. Andrade, R. (2015) destaca que os desenhos e pinturas de Florence se notabilizavam pelo rigor documental. Contudo, não foi só por seu trabalho etnográfico que o francês se notabilizou. Conforme Kossoy (2012), ainda que vivesse em um país desprovido de recursos tecnológicos, a inventividade de Hercules Florence fez-se notória. Em 1833, idealizou e colocou em prática o processo fotográfico no Brasil, isto é, praticamente na mesma época que Niépce, Daguerre e Talbot apresentavam seus inventos na Europa. Desta maneira, Florence teve grande relevância para a etnografia e para a fotografia brasileira.

Desde o início da colonização, desenhistas, pintores e gravuristas produziram uma etnografia imagética do Brasil que, ainda que primária e desprovida dos critérios da observação científica, tornou-se documento de grande relevância para a historiografia. De acordo com Gama (2020), as mais antigas fotografias etnográficas brasileiras foram produzidas no século XIX por fotógrafos como Arsenio da Silva e Marc Ferrez. Contudo, foi só no século XX que se inaugurou uma Antropologia Visual de fato, e o cinema e a fotografia foram suas plataformas fundamentais à época.

2.2 A Antropologia Visual e a fotografia

No início do século XX, a Antropologia deixa de ser essencialmente um trabalho de gabinete e passa a dar importância à existência concreta dos povos estudados (ACHUTTI, 1997, p. 23). Isto é, os antropólogos saem de seus gabinetes e se lançam ao trabalho de campo, ao exercício antropológico do estranhamento/familiarização, a partir do encontro de povos e de culturas distintas a serem pesquisados. O pesquisador compreende que ele mesmo deve ir a campo. “Pela primeira vez, o teórico e o observador finalmente se reúnem” (ACHUTTI, 2004, p. 77).

Um desses pesquisadores foi Bronislaw Malinowski, que, em 1914, desembarcou em Nova Guiné, empreendendo uma expedição pelas Ilhas Mailu e Trobiand. De acordo com Samain (1995), para tal trabalho, ele recebeu

[...] uma tenda e dois aparelhos fotográficos: um Graflex e uma Zeiss Kodak Anastigmat F. 6.5 (diafragma pouco luminoso), rolos de películas,

placas no formato de 1/4. Trabalhará mais tarde com essas duas câmaras e uma teleobjetiva. Malinowski não é um amante da fotografia. Ele prefere desenhar e, sobretudo, escrever. Dito isso, suas máquinas fotográficas o acompanham quase sempre ao longo de suas andanças (p. 30).

Ainda que Malinowski tivesse dificuldades no manejo da câmera, sua obra *Os argonautas do Pacífico ocidental* é o marco inaugural da Antropologia Visual. Contudo, Samain (1995) reflete que, ao se tratar de uma história da Antropologia Visual, não deveríamos restringi-la a imagens inseridas nas monografias da área da Antropologia, considerando que não há fotografia que não seja antropológica em sua essência. Desse modo, segundo aquele autor, é emergente que a Antropologia se debruce sobre o legado deixado por grandes fotógrafos do passado, assim como pelos atuais.

Voltando a Malinowski, Samain (1995) destaca que o primor do seu trabalho consiste em ter evidenciado o inter-relacionamento entre a fotografia e o texto no fazer antropológico, bem como no discurso científico em geral.

Outro trabalho de grande relevância para a Antropologia é *Balinese Character*, de Mead e Bateson. De acordo com Alves e Samain (2004), o material é composto por 25 mil clichês fotográficos e um grande número de cadernos de campo, nos quais Mead registrou detalhadamente “o contexto de produção e de realização dessas tomadas” (p. 52).

Conforme Achutti (1997), Mead e Bateson promoveram a ideia de que as imagens fotográficas “são ‘textos’, afirmações e interpretações sobre o real” (p. 25). Mead afirmou que era responsabilidade da Antropologia inventariar costumes em extinção, no entanto, criticou o fato de essa ciência ser dependente demais do texto e defendeu o potencial da Antropologia Visual nesse processo de inventariação da cultura.

Portanto, Mead destaca o papel fundamental da imagem para a etnografia. Em seu trabalho, as fotografias cumpriram um papel maior do que o de mera ilustração ao texto etnográfico, abrindo um novo campo de comunicação na Antropologia. De acordo com Alves e Samain (2004), Bateson e Mead tinham ciência de que imagem e texto não eram equivalentes, no entanto, quando combinados, produziram um resultado *sui generis*: o de se complementarem. Perceberam que, ao abrirem mão do potencial descritivo da imagem, seria necessária “uma coleção de livros para tentar evocar, em longas e cansativas descrições verbais, condutas e comportamentos culturalmente estereotipados e, antes de mais nada, de natureza visual” (p. 70).

Assim, alguns antropólogos entenderam a importância da imagem, assim como da linguagem visual, para a atividade etnográfica. Dentre eles, destaca-se Sylvia Caiuby Novaes, que realizou um trabalho com os Bororo do Mato Grosso entre 1970 e 2000. Caiuby Novaes (2012) afirma que “é o uso documental da fotografia, sua possibilidade de registro que mais interessa à maioria dos antropólogos que dela fazem uso” (p. 13). Em seus 30 anos de trabalho com os Bororo, Caiuby Novaes produziu um acervo de 3.000 fotografias e, segundo a própria autora, iniciou pesquisando a cultura material da aldeia. No ano seguinte, ao retornar à comunidade, levou fotografias feitas no ano anterior e que revelou para presentear-las. Caiuby Novaes (2012) reflete que oferecer à comunidade as imagens que fizera se demonstrou uma ótima estratégia, pois estimulou diálogos fundamentais ao processo de pesquisa, permitindo depoimentos relevantes, bem como a colocação de questões e o esclarecimento de dúvidas. Assim, compreende-se que a função da fotografia para a Antropologia não se restringe à documentação fotográfica, visto que também pode despertar e trazer memórias à tona, favorecendo o fazer antropológico.

De acordo com Achutti (1997), os propósitos teóricos e o olhar antropológico proporcionam ao fotógrafo um crescimento intelectual ao “realizar a documentação fotográfica de realidades socioculturais” (p. 37). Afirma que a prática da “*Documentary photography*”, combinada aos conceitos da Antropologia, é predecessora da denominada Antropologia Visual.

Partindo desse olhar à fotografia e à Antropologia Visual, ou da fotografia a serviço da Antropologia, nasceu a ideia da Fotoetnografia, conceito que discutiremos no próximo tópico.

2.3 A Fotoetnografia

No ano de 1996, Luiz Eduardo Robinson Achutti, fotógrafo e antropólogo, publicou sua dissertação de mestrado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), sob orientação da antropóloga Ondina Fachel Leal, cujo título é *Fotoetnografia: um estudo de Antropologia Visual sobre cotidiano, lixo e trabalho em uma vila popular na cidade de Porto Alegre*. Essa dissertação propunha uma nova metodologia, a qual o autor batizou de Fotoetnografia. Publicou-a como livro no ano seguinte pela Tomo Editorial.

De acordo com Alves *et al.* (2022), a dissertação de Achutti contribuiu de maneira relevante para a Antropologia Visual. Antes de tudo, por ser um trabalho inédito,

considerando que o autor criou um conceito original; depois, porque inaugurou um campo singular na Antropologia Visual; e, por fim, porque definiu de maneira teórica e metodológica os caminhos para pesquisas em Fotoetnografia.

No ano de 2002, Achutti defendeu seu doutorado, pela Universidade de Paris VII Denis-Diderot. Avançando na teoria e na prática fotoetnográfica, produziu a tese intitulada “Fotoetnografia da Biblioteca Jardim”, para a qual foi orientado por Jean Arlaud. Esse trabalho foi adaptado para um livro que foi publicado na França e no Brasil e, que em conjunto com a dissertação, “constituem em importantes manuais teórico-metodológicos de fotoetnografia. Tais trabalhos têm influenciado uma geração de pesquisadores, professores, alunos e até mesmo disciplinas são realizadas nessa perspectiva” (ALVES *et al.*, 2022, p. 3). Diversos trabalhos, em diferentes campos, utilizaram e utilizam a Fotoetnografia como metodologia.

Em 2022, os professores Fábio Lopes Alves, Cláudia Barcelos de Moura Abreu, Tania Maria Rechia Schroeder e a pesquisadora Luzia Batista de Oliveira e Silva organizaram um dossiê que celebrou os 25 anos da Fotoetnografia, completados em 2021, publicado no *Cadernos Cajuína*. Colaboramos com o dossiê, publicando o artigo “Uma Fotoetnografia dos Homens da Lama: os caranguejeiros do Delta do Parnaíba-PI”, em que este autor

[...] problematiza a trajetória da antropologia visual no Brasil, desde as gravuras produzidas a partir das narrativas dos cronistas do século XVI ao conceito da fotoetnografia, concebido por Achutti. Em seguida apresenta uma narrativa fotoetnográfica, realizada em 2013, sobre o trabalho dos que nomeamos “homens da lama”, que são os catadores de caranguejo da Ilha Grande, no Delta do Parnaíba Piauiense (ALVES *et al.*, 2022, p. 5).

Essa breve narrativa nos dá uma ideia da trajetória histórica da Fotoetnografia. Mas qual é o seu conceito? Numa primeira abordagem ao tema, Achutti (1997) reflete que a fotografia – sendo um exercício contínuo de recortar e enquadrar – requer um domínio técnico que, combinado ao olhar sensível e experimentado do antropólogo, cria condições para a produção de um trabalho fotoetnográfico expressivo, como outra forma de narrativa “que, somada ao texto etnográfico, venha enriquecer e dar mais profundidade à difusão dos resultados obtidos” (p. 64).

De acordo com aquele autor, “a fotografia deverá deixar de ser uma técnica de capturar evidências, para vir a ser um meio sedutor de discorrer sobre convencimentos

antropológicos” (ACHUTTI, 1997, p. 62). Portanto, compreendemos que a Fotoetnografia consiste em colocar a técnica e a linguagem fotográfica a serviço do olhar do antropólogo para o trabalho de pesquisa de campo. E deve produzir uma narrativa que se some ao texto etnográfico. Nesse sentido, a fotografia deixa de ser mera ilustração do texto e passa a exercer um papel determinante para o etnógrafo e a etnologia. Em *Fotoetnografia da Biblioteca Jardim*, Achutti (2004) reitera esse conceito e afirma que “a narração fotoetnográfica não se deve sobrepor a outras formas de narrativas: ela deve ser valorizada na sua especificidade” (p. 108). Destarte, apreende-se que a Fotoetnografia não ‘compete’ nem se sobrepõe à linguagem textual ou oral, mas as complementa de uma forma muito potente.

Aquele autor afirma que

Um texto etnográfico de qualidade transcreve de forma bastante clara os fragmentos de realidade e os encadeamentos específicos necessários para os trabalhos de análises e de interpretações antropológicas. Personagens, etapas descritivas, sequência de acontecimentos e detalhes não devem ser misturados nem destacados de forma excessiva, perigando a prestar um desserviço às intenções do pesquisador (ACHUTTI, 2004, p. 96).

Assim, a construção da narrativa fotoetnográfica também obedece a critérios específicos. Segundo Achutti (2004), ela deve ser constituída de imagens que possuam conteúdo individualmente, mas que, quando relacionadas entre si, produzam uma série de informações visuais. Característica essencial a uma Fotoetnografia é que essas fotografias em série sejam oferecidas ao olhar sem textos intercalados ou legendas, para que não desviem a atenção do interlocutor. Isso não descarta a relevância do texto escrito, ao contrário, a combinação do texto e da narrativa visual é desejável, contudo, devem ser apresentados separadamente ao leitor.

Achutti (2004) reflete que a “maioria dos trabalhos ditos de antropologia visual que utilizam a fotografia não exploram de maneira ideal o potencial do que se poderia chamar de uma poética fotográfica” (p. 108). Na prática antropológica, prevalecem o caderno de campo e o texto escrito, e mesmo os trabalhos de Antropologia Visual comumente fazem concessões empilhando imagens e textos. Contudo, como a linguagem escrita e a visual são bastante distintas – e exigem diferentes operações mentais de quem lê –, não é submetendo o leitor a passar de uma a outra constantemente que se legitimará ou se valorizará a linguagem visual fotográfica.

O autor afirma que a imagem com legendas geralmente conduz a uma leitura intrincada, tanto quanto do texto, com o discurso teórico do autor, seguido de três ou quatro imagens. O resultado é a fadiga do espectador, que não desfrutará da sequência da narrativa visual devido aos apelos textuais. Entretanto, um trabalho que combine texto e imagens, cada qual em seu espaço e momento apropriado, pode ser interessante. “Dessa forma, uma narrativa informa a outra, e as duas juntas informam o leitor” (ACHUTTI, 2004, p. 110).

Em vista disso, entendemos que a Fotoetnografia exige um conhecimento sobre a técnica e a linguagem fotográfica, para a construção de uma narrativa fotográfica coesa e coerente. Por outro lado, o olhar do antropólogo também é necessário, pois o exercício do estranhamento/familiarização é fundamental ao fotógrafo-pesquisador. É preciso, por exemplo, que ele se dispa de seus valores estéticos e tente captar a estética local, a mesma regra vale para os seus valores morais.

3 A LINGUAGEM FOTOGRÁFICA E COMO É EXPLORADA NESTE TRABALHO FOTOETNOGRÁFICO

Entendemos que, com este trabalho, podemos contribuir com as pesquisas fotoetnográficas, trazendo à luz a discussão sobre os elementos da linguagem visual que interferem diretamente no significado e na interpretação de uma fotografia. Assim, neste capítulo, pretendemos enumerar e dialogar sobre os principais fatores da linguagem fotográfica, bem como os abordamos nesta fotoetnografia.

3.1 O surgimento da fotografia

À luz da Revolução Industrial, novas tecnologias despontaram na Europa, refletindo o desenvolvimento das ciências na esteira de uma nova era. Conforme Kossoy (2012), transformações de ordem econômica, social e cultural, assim como uma série de invenções, influenciaram os rumos da modernidade:

A fotografia, uma das invenções que ocorre naquele contexto, teria papel fundamental enquanto possibilidade inovadora de informação e conhecimento, instrumento de apoio à pesquisa nos diferentes campos da ciência e também como forma de expressão artística (KOSSOY, 2012, p. 27).

Contudo, as perspectivas positivas sobre as invenções surgentes não foram unânimes. Baudelaire, influente poeta francês do século XIX, considerado um dos precursores do Simbolismo, foi um questionador contumaz da fotografia, especialmente quando era tratada como arte. De acordo com Santos (2018),

Baudelaire posiciona parte de sua crítica à fotografia, para além do automatismo do processo, que excluiria o gênio do artista, no motivo que usualmente o subjaz, o mesmo que persegue o pintor ou o poeta naturalista: a representação da realidade, tal qual, crê-se, ela se apresenta aos olhos (p. 11).

O poeta dizia que a arte estaria a serviço do belo (ideal), enquanto a fotografia, em busca do ‘verdadeiro’. Assim, expressou Baudelaire (1993):

Entre nós o pintor natural, como o poeta natural, é quase um monstro. O gosto exclusivo pelo Verdadeiro (tão nobre quando é limitado a suas

verdadeiras aplicações) oprime aqui e abafa o gosto pelo Belo. Onde só se deveria ver o Belo (suponho uma bela pintura, e podemos facilmente adivinhar à qual me refiro), nosso público só busca o Verdadeiro. Ele não é artista, naturalmente artista; filósofo talvez, moralista, engenheiro, apreciador de anedotas instrutivas, tudo o que se quiser, mas nunca espontaneamente artista (p. 90).

Paul Delaroche, pintor francês de renome e especialista em retratar cenas históricas, em 1839, ao se deparar com os resultados produzidos por um daguerreótipo¹, vaticinou que, daquele dia em diante, a pintura estaria morta (STRICKLAND, 1999, p. 95). Seu augúrio demonstrou-se profundamente equivocado, pois as décadas posteriores seriam de grande prosperidade às artes plásticas, sobretudo a pintura, com o surgimento dos movimentos de vanguarda dos séculos XIX e XX.

Todavia, não só o poeta e o pintor adotaram uma postura questionadora e pessimista em relação à fotografia. Segundo Achutti (1997), a Igreja Alemã repudiou o invento apresentado na Academia de Ciências de Paris, em 1839, acusando-o de ser uma invenção diabólica, sob o argumento de que Deus criou a pessoa à sua imagem e semelhança e nenhuma máquina feita por humanos poderia fixar a imagem d'Ele.

Contudo, um século depois, Pablo Picasso, um dos mais influentes artistas do século XX, tratou a fotografia como emancipadora da pintura, pois a tarefa de reproduzir a realidade passou a ser encargo do fotógrafo, não mais do pintor. Em *O ato fotográfico e outros ensaios*, Dubois (1939) cita um diálogo (de 1939) de Picasso com Brassai, no qual o pintor afirma:

Quando você vê tudo o que é possível exprimir através da fotografia, descobre tudo o que não pode ficar por mais tempo no horizonte da representação pictural. Por que o artista continuaria a tratar de sujeitos que podem ser obtidos com tanta precisão pela objetiva de um aparelho de fotografia? Seria absurdo, não é? A fotografia chegou no momento certo para libertar a pintura de qualquer anedota, e qualquer literatura e até do sujeito. Em todo caso, certo aspecto do sujeito hoje depende do campo da fotografia (PICASSO, 1939 apud DUBOIS, 1998, p. 31).

¹ “Um daguerreótipo consiste em uma imagem única e positiva, formada diretamente sobre placa de cobre, revestida com prata e, em seguida, polida e sensibilizada por vapores de iodo. Depois de exposta na câmara escura, a imagem é revelada por vapores de mercúrio e fixada por uma solução salina.” Texto: “Os 180 anos do invento do daguerreótipo – Pequeno histórico e sua chegada no Brasil”. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=16443>. Acesso em: 6 set. 2022.

Portanto, a fotografia, além de não ter decretado a morte da pintura, alforriou-a da obrigação de retratar a realidade com a perfeição e o requinte perseguidos desde o renascentismo.

Mas, voltemos ao século XIX. A partir da década de 1860, a produção e o consumo de imagens fotográficas cresceram e se consolidaram. “A expressão cultural dos povos exteriorizada através de seus costumes, habitação, monumentos, mitos e religiões, fatos sociais e políticos passou a ser gradativamente documentada pela câmara” (KOSSOY, 2012, p. 28). Em torno da fotografia, surgiram indústrias que fabricavam equipamentos e acessórios e investiram no desenvolvimento tecnológico do setor.

A popularização da fotografia entre as elites e classes médias foi relativamente rápida. Baudelaire, que num primeiro momento tinha uma perspectiva crítica negativa e explícita contra o fenômeno, alguns anos depois demonstrou uma certa flexibilização em relação à sua postura (ENTLER, 2007, p. 6). Numa missiva enviada à sua mãe, em 1865, o poeta revelou sua posição ambígua em relação à fotografia, conforme observamos neste trecho da carta:

Gostaria de ter seu retrato. É uma ideia que se apoderou de mim. Há um excelente fotógrafo em Hâvre. Mas temo que isso não seja possível agora. Seria necessário que eu estivesse presente. Você não entende desse assunto, e todos os fotógrafos, mesmo os excelentes, têm manias ridículas: eles tomam por uma boa imagem, uma imagem em que todas as verrugas, todas as rugas, todos os defeitos, todas as trivialidades do rosto se tornam muito visíveis, muito exageradas: quanto mais dura é a imagem, mais eles são contentes. Além disso, eu gostaria que o rosto tivesse a dimensão de duas polegadas. Apenas em Paris há quem saiba fazer o que desejo, quero dizer, um retrato exato, mas tendo o flou de um desenho. Enfim, pensaremos nisso, não? (BAUDELAIRE, 1865 apud ENTLER, 2007, p. 6).

Porventura fosse nosso contemporâneo, quem sabe Baudelaire não seria um entusiasta do *Adobe Photoshop* e sua capacidade quase ilimitada de intervenção na imagem, ou mesmo dos filtros do *Instagram*?

De acordo com Kossoy (2012, p. 28), a maior demanda pela fotografia, desde seu surgimento, até fins do século XIX, foram os retratos de estúdio. Contudo, outros segmentos se consolidaram. O autor observa que:

O mundo tornou-se de certa forma ‘familiar’ após o advento da fotografia; o homem passou a ter um conhecimento mais preciso e amplo

de outras realidades que lhe eram, até aquele momento, transmitidas unicamente pela tradição escrita, verbal e pictórica. Com a descoberta da fotografia e, mais tarde, com o desenvolvimento da indústria gráfica, que possibilitou a multiplicação da imagem fotográfica em quantidades cada vez maiores através da via impressa, iniciou-se um novo processo de conhecimento do mundo, porém de um mundo em detalhe, posto que fragmentário em termos visuais e, portanto, contextuais. Era o início de um novo método de aprendizado do real, em função da acessibilidade do homem dos diferentes estratos sociais à informação visual dos hábitos e fatos dos povos distantes. Microaspectos do mundo passaram a ser cada vez mais conhecidos através de sua representação. O mundo, a partir da alvorada do século XX, se viu, aos poucos, substituído por sua imagem fotográfica. O mundo tornou-se, assim, portátil e ilustrado (KOSSOY, 2012, p. 28-29).

Notamos que, de certa maneira, a fotografia democratizou o ‘conhecimento do mundo’. Muitas pessoas passaram a ter acesso a imagens a que até então não tinham: lugares, eventos, objetos, retratos, patrimônios etc. A fotografia apresentou, por exemplo, a vista da Torre Eiffel e do *Champs de Mars* a quem nunca foi a Paris; ou a Mona Lisa a quem nunca teve a oportunidade de visitar o Museu do Louvre; ou as paisagens do Parque Nacional de Yosemite, pelas lentes de Ansel Adams², a quem nunca visitou o estado da Califórnia; ou a cidade de Hong Kong, retratada por Fan Ho³, a quem nunca esteve no oriente; ou cenas da guerra civil espanhola, sob a perspectiva de Robert Capa⁴; ou ainda, uma perspectiva sobre o racismo do sulista estadunidense desvelado pelas cenas registradas por Gordon Parks⁵.

De acordo com Kossoy (2012), a fotografia também propiciaria “a inusitada possibilidade de autoconhecimento e recordação, de criação artística (e, portanto, de ampliação dos horizontes da arte), de documentação e denúncia graças à sua natureza testemunhal” (p. 29). Contudo, especialmente por este caráter de testigo, continua Kossoy, “ela constituiria em arma temível, passível de toda sorte de manipulações, na medida em que os receptores nela viam, apenas, a ‘expressão da verdade’, posto que resultante da ‘imparcialidade’ da objetiva fotográfica” (p. 29).

Ora, se é o fotógrafo quem determina o instante fotográfico, o momento temporal que será ‘congelado’, o encontro entre o olhar e a emoção, bem como o recorte da

² Texto: “*Ansel Adams Photographs*”. Disponível em: web.archive.org. Acesso em: 6 set. 2022.

³ Texto: “A Hong Kong de Fan Ho”. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/hong-kong-de-fan-ho/>. Acesso em: 6 set. 2022.

⁴ Texto: “Beleza e sofrimento na guerra civil espanhola: Robert Capa entre a estética e a política”. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/50114/1/2018_art_ogreisfilho.pdf. Acesso em: 6 set. 2022.

⁵ Texto: “A cor de Gordon Parks”. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/a-cor-de-gordon-parks/>. Acesso em: 6 set. 2022.

realidade registrada por intermédio da escolha do enquadramento e da composição, é difícil argumentar sobre ‘imparcialidade’ na fotografia. É o fotógrafo quem escolhe a câmera, a lente – e suas determinações técnicas como a distância focal, luminosidade, distorções óticas e aberrações cromáticas –, o foco, a velocidade, o ângulo etc., portanto, podemos afirmar que a fotografia é resultado de uma série de critérios subjetivos de quem a produz.

3.2 A relevância do conhecimento da linguagem fotográfica

Conforme artigo de Oliveira (2021), do Departamento de Física da Universidade Federal de São Carlos, aprendemos que existem três dimensões espaciais: comprimento, largura e altura, que nos proporcionam a visão tridimensional. Essas três dimensões eram vistas como independentes do movimento e não relacionadas com o transcorrer do tempo. Contudo, o físico Albert Einstein criou postulados que possibilitaram a compreensão da relação indissociável entre espaço e tempo. Assim, às três dimensões espaciais se soma uma quarta, a dimensão temporal.

E como esses princípios se aplicam à fotografia? Segundo Flusser (2011), “imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria das vezes, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo” (p. 21). É preciso considerar que, ao fotografar, abstraímos tempo e profundidade, ou seja, duas das quatro dimensões do espaço-tempo, e preservamos apenas as do plano: a altura e a largura.

Flusser (2011) segue argumentando que essa capacidade de abstração específica pode ser chamada de imaginação. Em suas palavras, “imaginação é a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas. Imaginação é a capacidade de fazer e decodificar imagens” (p. 21).

Portanto, para aquele autor, o significado da imagem encontra-se em sua superfície. Todavia, quem quiser aprofundá-lo – e reconstituir suas dimensões abstraídas – deverá percorrê-la com o olhar, ato que ele denomina de *scanning*. “O traçado do *scanning* segue a estrutura da imagem, mas também impulsos no íntimo do observador. O significado decifrado por este método será, pois, resultado da síntese de duas ‘intencionalidades’: a do emissor e a do receptor” (FLUSSER, 2011, p. 22).

Assim, a ação de percorrer o olhar, que, segundo o autor, é circular, estabelece relações temporais entre os elementos da imagem. Assim, Flusser (2011) discorre sobre a ‘leitura’ de imagens:

O olhar diacroniza a sincronicidade imaginística por ciclos. Ao circular pela superfície, o olhar tende a voltar sempre para elementos preferenciais. Tais elementos passam a ser centrais, portadores preferenciais do significado. Deste modo, o olhar vai estabelecendo relações significativas. O tempo que circula e estabelece relações significativas é muito específico: tempo de magia. Tempo diferente do linear, o qual estabelece relações causais sobre eventos. No tempo linear o nascer do sol é a causa do canto do galo; no circular, o canto do galo dá significado ao nascer do sol, e este dá significado ao canto do galo. Em outros termos: no tempo de magia, um elemento explica o outro, e este explica o primeiro. O significado da imagem é o contexto mágico das relações reversíveis (p. 22-23).

O caráter ‘mágico’ é, portanto, de suma importância no processo de percepção e entendimento da mensagem passada pela imagem. O autor defende que as “imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. Não que as imagens eternalizem eventos; elas substituem eventos por cenas” (FLUSSER, 2011, p. 23). Logo, o exercício da ‘imaginação’ é fundamental para recriarmos a dimensão temporal da imagem, bem como a espacial (profundidade).

Para Flusser (2011), as imagens têm a função de mediação entre as pessoas e o mundo, assim, são espécies de ‘janelas’, ou, segundo as palavras do próprio autor, o propósito das imagens é o de serem ‘mapas do mundo’, contudo, muitas vezes passam a ser ‘biombos’. O autor justifica dizendo que:

O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens. Não mais decifra as cenas das imagens como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. Tal invenção da função das imagens é idolatria. Para o idólatra – o homem que vive magicamente –, a realidade reflete imagens. Podemos observar, hoje, de que forma se processa a magicização da vida: as imagens técnicas⁶, atualmente onipresentes, ilustram a função imaginística e remagicizam a vida. Trata-se da alienação do homem em relação aos seus próprios instrumentos. O homem se esquece do motivo pelo qual as imagens são produzidas: servirem de instrumentos para orientá-lo no mundo. Imaginação torna-se alucinação e o homem passa a ser incapaz de decifrar imagens, de reconstituir as dimensões abstraídas (p. 23-24).

⁶ Segundo Flusser, a imagem técnica é aquela produzida por um aparelho. No caso do aparelho fotográfico, é um “brinquedo que traduz pensamento conceitual em fotografia” (FLUSSER, 2011, p. 17).

Ora, se as imagens deixaram de ser ‘mapas’ ou ‘janelas’ para o mundo e passaram a ser ‘biombos’, é porque falta às pessoas a prática ou o aprendizado para lê-las e interpretá-las. Na década de 1930, Benjamin parafraseou Moholy-Nagy, artista e professor da Bauhaus, que disse que “o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar, [e complementou] mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto?” (BENJAMIN, 1986, p. 115).

Algumas décadas mais tarde, em 1973, Donis Dondis, professora da Escola de Comunicação pública da Universidade de Boston, publicou *A primer of a visual literacy* (Princípios do alfabetismo visual), título traduzido para o português como “Sintaxe da linguagem visual”. Apesar de ser uma obra datada⁷ em alguns aspectos, a autora traz reflexões relevantes sobre a necessidade premente de um processo de alfabetismo visual, ideia que dialoga com a predição feita por Benjamin.

Dondis afirma que ver é vivenciar o que acontece de maneira direta, e que “ver passou a significar compreender. [...] Visualizar é ser capaz de formar imagens mentais” (DONDIS, 2000, p. 14). Exemplifica dizendo que “o homem de Missouri, a quem se mostra alguma coisa, terá, provavelmente, uma compreensão muito mais profunda dessa mesma coisa do que se apenas tivesse ouvido falar dela” (p. 13).

Flusser e Dondis partilham a ideia de que vivemos em uma sociedade cada vez mais imagética, pois, como escreveu o primeiro em 1985 – ainda antes do advento da fotografia digital (década de 1990) –, “as fotografias nos cercam. Tão onipresentes são no espaço público e privado, que sua presença não está sendo percebida” (FLUSSER, 2011, p. 87). Portanto, para Flusser, ‘naturalizamos’ de tal forma a existência das imagens em nosso cotidiano a ponto de não as percebermos. Já Dondis (2000) afirma que

⁷ Richard Gregory foi um dos críticos mais proeminentes da teoria da Gestalt. Em seu livro "Eye and Brain: The Psychology of Seeing" (Olho e Cérebro: A Psicologia da Visão), publicado pela primeira vez em 1966, Gregory argumentou que a teoria da Gestalt era inadequada para explicar a percepção visual em situações do mundo real, pois se baseava em experimentos com imagens abstratas e simplificadas.

Gregory argumentou que a percepção visual envolve processos complexos de inferência e interpretação que vão além dos princípios simples de organização propostos pela teoria da Gestalt. Ele também enfatizou a importância do papel do conhecimento prévio e das expectativas na percepção visual.

Uma das críticas específicas que Gregory fez à teoria da Gestalt foi que ela se baseava em uma visão de que a percepção visual é passiva, ou seja, que as informações visuais são simplesmente registradas pelos sentidos e organizadas automaticamente pelo cérebro. Gregory argumentou que, na verdade, a percepção visual é ativa e envolve processos de inferência e interpretação que são influenciados pelo conhecimento prévio e pelas expectativas do observador.

A evolução da linguagem começou com imagens, avançou rumo aos pictogramas, cartuns autoexplicativos e unidades fonéticas, e chegou finalmente ao alfabeto, ao qual, em *The inteligente eye*, R. L. Gregory se refere tão acertadamente como ‘a matemática do significado’. Cada novo passo representou, sem dúvida, um avanço rumo a uma comunicação eficiente. Mas há inúmeros indícios de que está em curso uma reversão desse processo, que se volta mais uma vez para a imagem, de novo em busca de maior eficiência (p. 14).

Assim, considerando que, entre os autores com os quais dialogamos, há um entendimento de que vivemos em uma sociedade na qual a comunicação é cada vez mais mediada por imagens, inferimos que se faz necessário o aprendizado adequado para lê-las e interpretá-las, assim como aprendemos a ler e interpretar textos.

Um dos pontos que defendemos no trabalho de Dondis é a necessidade premente de ‘alfabetizar’ as pessoas para as imagens. A autora argumenta que o sentido da visão é natural, portanto, “criar e compreender mensagens visuais é natural até certo ponto, mas a eficácia [...] só pode ser alcançada através do estudo” (DONDIS, 2000, p. 16). E segue discorrendo que

[...] a linguagem é simplesmente um recurso de comunicação próprio do homem, que evoluiu desde sua forma auditiva, pura e primitiva, até a capacidade de ler e escrever. A mesma evolução deve ocorrer com todas as capacidades humanas envolvidas na pré-visualização, no planejamento, no desenho e na criação de objetos visuais, da simples fabricação de ferramentas e dos ofícios até a criação de símbolos, e, finalmente, à criação de imagens, no passado uma prerrogativa exclusiva do artista talentoso e instruído, mas hoje, graças às incríveis possibilidades da câmera, uma opção para qualquer pessoa interessada em aprender um reduzido número de regras mecânicas. Mas o que dizer do alfabetismo visual? Por si só, a reprodução mecânica do meio ambiente não constitui uma boa expressão visual. Para controlar o assombroso potencial da fotografia, se faz necessária uma sintaxe visual. O advento da câmera é um acontecimento comparável ao do livro, que originalmente beneficiou o alfabetismo (DONDIS, 2000, p. 2-3).

Assim sendo, praticamente duas décadas antes do advento da fotografia digital, e três décadas dos celulares com câmeras fotográficas – que contribuíram expressivamente para a popularização da fotografia –, Dondis ratificava a ‘previsão’ de Benjamin sobre a necessidade de as pessoas aprenderem a ler e interpretar as imagens, bem como a de dominarem a linguagem visual para saber como se expressar por intermédio de suas fotografias. Afinal, como questionou Benjamin, como conceber a ideia de um fotógrafo

que não sabe ler a própria fotografia? Como um fotógrafo que ignora a linguagem visual poderá produzir o seu trabalho? Por reprodução mecânica daquilo que outros fizeram?

3.3 A Linguagem fotográfica e a Fotoetnografia

Ao realizarmos uma busca em sítios e canais da internet que tratam de fotografia, encontraremos, predominantemente, informações sobre equipamentos e dicas sobre técnicas. Todavia, poucos ousam tratar do tema da linguagem fotográfica. Essa realidade se replica nos cursos de fotografia oferecidos pelo mercado, isto é, a maior parte aborda especificamente assuntos sobre técnica.

Por que os conteúdos sobre linguagem fotográfica são tão escassos? Seria por uma perspectiva de o mercado enfatizar a importância do equipamento – com objetivo comercial – e não do olhar do fotógrafo? Ou, conforme Dondis (2000), porque “o sistema educacional se move com lentidão monolítica, persistindo ainda uma ênfase no modo verbal, que exclui o restante da sensibilidade humana” (p. 17), e ignora “o caráter esmagadoramente visual da experiência de aprendizagem” (p. 17)?

De acordo com Achutti (2004),

Para se ter êxito em uma fotografia, é preciso não apenas dominar a técnica, mas igualmente saber escolher bem o tipo de filme, a máquina e as objetivas adequadas, avaliar a quantidade de luz necessária e a qualidade da iluminação, definir o enquadramento, a forma de revelação e de ampliação (p. 96).

E, considerando que, sumariamente, a Fotoetnografia pode ser entendida como a construção de uma narrativa fotográfica a serviço do olhar antropológico, é necessário considerarmos “o uso ideal da linguagem fotográfica” (ACHUTTI, 2004, p. 96). Pois, assim como a linguagem textual possui especificidades – a linguagem de um texto jornalístico possui características distintas das de um texto historiográfico ou um romance –, a linguagem visual também conserva suas idiosincrasias.

Há singularidades referentes à linguagem fotográfica no Fotojornalismo, assim como na Fotografia Documental ou na Fotografia Artística. Contudo, não é pretensão deste trabalho conceber uma linguagem visual específica para a Fotoetnografia, mas sugerir e propor reflexões sobre essa possibilidade para trabalhos futuros.

Destarte, compreendemos que trazeremos à luz e discutirmos a linguagem fotográfica e como pode ser aplicada a um trabalho antropológico é de grande relevância para a Fotoetnografia. Para isso, dialogaremos com quatro autores principais: Achutti⁸, Câmara⁹, Feijó¹⁰ e Sousa¹¹; e outros complementares.

Sousa (2002), quando trata do fotojornalismo, sempre condiciona a fotografia ao texto. Segundo o autor, “o texto é um elemento imprescindível da mensagem fotojornalística” (p. 76). Portanto, não existe fotojornalismo sem texto. Essa perspectiva é diametralmente oposta ao que Achutti (1977) reivindica para a Fotoetnografia, isto é, “com a fotoetnografia pode-se construir textos imagéticos a respeito da cultura do outro, fazer construções descritivas e narrativas” (p. 77). Assim, a linguagem visual, ou as narrativas fotoetnográficas, adquire importância equivalente aos textos escritos ou verbais.

Por seu turno, Câmara (2010) abarca a linguagem fotográfica igualmente com ênfase no fotojornalismo, entretanto, alguns dos elementos elencados pela autora podem contribuir para outros segmentos da fotografia. Planos, perspectiva, ângulos e composição são componentes relevantes para a linguagem fotojornalística, assim como para a linguagem fotográfica de modo geral.

Segundo Feijó (2012), o ato de fotografar, para além de captar imagens, reproduz o olhar do fotógrafo sobre o mundo (p. 1). Outros autores já haviam tocado nessa questão, “não fazemos uma foto apenas com uma câmera; ao ato de fotografar trazemos todos os livros que lemos, os filmes que vimos, a música que ouvimos, as pessoas que amamos”, disse o fotógrafo documental estadunidense Ansel Adams¹². “Você não fotografa com sua

⁸ Luiz Eduardo Robinson Achutti, graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1985), mestrado em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1996) e doutorado em Antropologia pela Universidade de Paris VII Denis - Diderot (2002). Atualmente, é professor titular do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, participou do PPG em Antropologia Social / UFRGS até o fim de 2014. É profissional da fotografia e pesquisa na área de Antropologia, com ênfase em Antropologia Visual, atuando principalmente nos seguintes temas: fotografia, fotografia documental, arte, fotoetnografia, memória e antropologia visual. Membro associado à PHANIE – *Centre de l’Ethnologie et de l’Image* - Paris. Professor Colaborador do NAVISUAL da Antropologia da UFRGS.

⁹ Monica Câmara é fotojornalista, graduada em Comunicação Social e Mestre em Linguística pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

¹⁰ Cláudio Feijó é fotógrafo e professor de fotografia. Foi proprietário da Escola Imagem-Ação, de São Paulo.

¹¹ Jorge Pedro Sousa é professor catedrático e investigador da Universidade Fernando Pessoa e do Instituto de Ciências da Comunicação da Universidade Nova de Lisboa (ICNova).

¹² Texto: “Ciência, cultura e ambiente na visão de quatro fotógrafos”. Disponível em: <https://www.mc.unicamp.br/eventos/ciencia-cultura-e-ambiente-na-visao-de-quatro-fotografos>. Acesso em: 4 set. 2022.

máquina. Você fotografa com toda sua cultura”, proferiu Sebastião Salgado¹³. Segundo Kossoy (2012), “o registro visual documenta, por outro lado, a própria atitude do fotógrafo diante da realidade; seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em suas imagens” (p. 45).

Sobre a linguagem fotográfica, Feijó (2012) prossegue:

Na fotografia, a linguagem está relacionada às características, aos modos, pelos quais a fotografia existe. Para chegar a seu objetivo, necessita transpor um complexo processo técnico; e é este processo a base da linguagem fotográfica. A base técnica da realização da fotografia determina os elementos da linguagem. O estudo da linguagem decorre da necessidade de "dizer" alguma coisa e é proveniente de um processo de experimentação dos recursos colocados à disposição da fotografia pela técnica (p. 1).

Aquele autor elenca os seguintes elementos que compõem a linguagem fotográfica: os planos e enquadramentos, o foco, o movimento, a forma, o ângulo, a cor, a textura, as aberrações óticas e químicas, a perspectiva, o equilíbrio e a composição. Segundo o entendimento de Sousa (2002), os princípios elencados são: o enquadramento, os planos e a composição, o foco, a relação figura-fundo, o equilíbrio e desequilíbrio, os elementos morfológicos (grão, massa ou mancha, pontos, textura, padrão, cor, configuração e linhas), a profundidade de campo, o movimento, a iluminação, a lei do agrupamento, a semelhança e contraste de conteúdos, a relação espaço-tempo, os processos de conotação fotográficos barthesianos, a distância e a sinalização. Já Achutti (2004), em sua obra *Fotoetnografia da Biblioteca Jardim*, trata da linguagem fotográfica a serviço da etnografia, destacando o enquadramento, a profundidade de campo e a iluminação.

Para esta dissertação, fundamentando-nos nos autores supracitados, relacionaremos e discorreremos sobre cada um dos elementos da linguagem fotográfica que consideramos relevantes para um trabalho fotoetnográfico, tais quais os planos, o enquadramento, o foco e o campo focal, o movimento (a velocidade), o ângulo, a cor, as texturas, a iluminação, a composição, a perspectiva e as expressões.

3.3.1 Planos

¹³ Texto: “As histórias por trás de fotos e séries de Sebastião Salgado”. Disponível em: <https://www.bol.uol.com.br/listas/as-historias-por-tras-de-fotos-e-series-de-sebastiao-salgado.htm>. Acesso em: 6 set. 2022.

Para compreendermos os planos fotográficos, é necessário conhecermos as diferentes tipologias de objetivas, que determinam suas configurações. Os diversos modelos de câmeras – dos celulares às que usam objetivas intercambiáveis – apresentam construções ópticas bastante variadas, o que permite uma grande gama de escolhas ao fotógrafo, de acordo com suas intenções e necessidades. Para este trabalho, vamos classificar as objetivas tendo como critério a distância focal e o ângulo de visão¹⁴, dividindo-as em grande angular (até 35mm), normal (de 35mm a 85mm) e teleobjetiva (de 85mm para frente)¹⁵.

As objetivas grande-angulares, como o nome revela, possibilitam um ângulo de visão amplo; as denominadas normais nos aproximam do campo de visão do ser humano; e as teleobjetivas, ou *zooms*, oferecem um ângulo fechado na cena, uma aproximação maior do sujeito/objeto.

De acordo com Feijó (2012, p. 2), os planos são determinados pela distância entre a câmera e o tema fotografado, e cada um deles possui diferentes capacidades narrativas. No entanto, faz-se necessário acrescentar que as características ópticas das objetivas também são fundamentais para qualificarmos o plano da imagem. Como as lentes grande-angulares produzem imagens mais ‘abertas’, são adequadas às fotografias de paisagens, por exemplo.

As teleobjetivas – popularmente chamadas de *zoom* – criam imagens mais ‘fechadas’, aproximando o fotógrafo do tema. Essas últimas são ideais para registrar detalhes ou cenas distantes, das quais, muitas vezes, o fotógrafo não tem a possibilidade de se aproximar.

Considerando o potencial narrativo, Feijó (2012) afirma que “a significação decorre do uso adequado dos elementos descritivos e/ou dramáticos contidos como possibilidades em cada plano” (p. 2). E propõe a divisão dos planos de acordo com a nomenclatura cinematográfica, qual seja: planos gerais (plano grande geral e plano grande), planos médios e primeiros planos (primeiro plano e plano de detalhe).

3.3.1.1 Plano grande geral

¹⁴ “A distância focal é medida em milímetros e se refere à distância que existe entre o sensor da sua câmera e o centro óptico da lente. [...] Se você tem **uma distância focal maior, o ângulo de visão se reduz**, a profundidade de campo será menor e o sujeito se verá mais de perto e vice-versa.” Disponível em: <https://edu.gcfglobal.org/pt/curso-de-fotografia-digital/o-que-e-a-distancia-focal-ou-zoom/1/>. Acesso em: 11 set. 2022.

¹⁵ Disponível em: <http://cameraneon.com/acessorios/tipos-de-lentes-fotograficas-suas-funcoes-e-aplicacoes/>. Acesso em: 11 set. 2022.

Conforme Sousa (2002), os planos gerais são abertos, informativos e têm como objetivo “situar o observador, mostrando uma localização concreta. São muito usados para fotografar paisagens e eventos de massas (as pessoas podem diluir-se no conjunto, mas podem também parecer personagens coletivas, com personalidade, forma e peso)” (p. 78). Câmara (2010) o denomina como plano aberto e o caracteriza como sendo impessoal, pois os sujeitos aparecem distanciados.

Feijó (2012) o define do seguinte modo:

O ambiente é o elemento primordial. O sujeito é um elemento dominado pela situação geográfica. Objetivamente a área do quadro é preenchida pelo ambiente deixando uma pequena parcela deste espaço para o sujeito que também o dimensiona. Seu valor descritivo está na importância da localização geográfica do sujeito e o seu valor dramático está no envolvimento, ou esmagamento, do sujeito pelo ambiente. Pode enfatizar a dominação do ambiente sobre o homem ou, simbolicamente, a solidão (p. 3).

Portanto, as imagens em plano grande geral podem permitir ao observador o conhecimento sobre aspectos da geografia local, bem como das interações do sujeito com o meio. Assim, pensando em uma linguagem fotográfica para a Fotoetnografia, podemos utilizar o plano grande geral para descrevermos o lugar¹⁶, suas paisagens e as relações sujeitos/espaço. Tomemos como referência este trabalho fotoetnográfico. Em praticamente toda esta fotoetnografia, utilizamos os planos grandes gerais para descrever a geografia local, bem como os diversos ambientes. Contudo, é no primeiro capítulo, que tem por objetivo apresentar o lugar onde o tema da pesquisa ocorre, que esses planos aparecem em maior profusão, conforme observamos nas fotografias da página 108 que consistem em uma imagem aérea, feita por drone, e de uma casa tradicional, com destaque para o espaço que mostra e descreve o ambiente em que ela foi construída.

Desta forma, depreendemos que os planos grandes gerais podem contribuir para a Fotoetnografia, localizando o observador, descrevendo as paisagens, inserindo os sujeitos no ambiente, apresentando aspectos da geografia, revelando a arquitetura e o urbanismo ou promovendo a compreensão do lugar.

¹⁶ Conforme Augé, “O lugar comum ao etnólogo e àqueles de quem ele fala é um lugar, precisamente: aquele que ocupam os indígenas que nele vivem, nele trabalham, que o defendem, que marcam nele seus pontos fortes, que guardam suas fronteiras, mas nele detectam também os vestígios dos poderes etonianos ou celestes, dos ancestrais ou dos espíritos que o povoam, e que animam sua geografia íntima, como se o pedacinho de humanidade que lhes dedica nesse lugar oferendas e sacrifícios fosse também sua quintessência, como se não houvesse humanidade digna desse nome a não ser no próprio lugar do culto que lhes é consagrado” (AUGÉ, 2001, p. 43).

3.3.1.2 Plano Geral

Segundo Feijó (2012, p. 3), nesse tipo de enquadramento, sujeito e ambiente dividem o plano fotográfico. Há uma integração maior entre esses elementos. O autor afirma que o plano geral, além de ter “grande valor descritivo” (FEIJÓ, 2012, p. 3), situa a ação e, igualmente, o homem no ambiente em que ela ocorre. O dramático advém do tipo de relação existente entre o sujeito e o ambiente.

Sousa (2002) o denomina como “plano de conjunto [e diz que o seu objetivo é distinguir] os intervenientes da ação e a própria ação com facilidade e por inteiro” (p. 79). Nesta fotoetnografia, utilizamos largamente o plano geral, especialmente quando pretendemos descrever a ação do sujeito, mas também o ambiente em que ela ocorre. Exemplo disso são as duas imagens da página 149 em que um grupo de crianças brincam em uma árvore. A fotografia descreve a ação das crianças (sujeito), bem como o ambiente em que ela ocorre. As imagens evidenciam a relação entre sujeito, ação e ambiente, por intermédio do plano geral, portanto, revelam a função importante do uso desse plano em um trabalho fotoetnográfico.

Assim, podemos considerar que esse tipo de plano fotográfico pode ser um recurso bastante relevante para a Fotoetnografia, pois cria uma relação equilibrada entre sujeito, ação e ambiente. Pode ser utilizado para destacar a ação do sujeito e o ambiente em que ela ocorre, produzindo conteúdos significativos para um estudo etnológico.

3.3.1.3 Plano médio

De acordo com Feijó (2012),

É o enquadramento em que o sujeito preenche o quadro – os pés sobre a linha inferior, a cabeça encostando na superior do quadro, até o enquadramento cuja linha inferior corte o sujeito na cintura. Como se vê, os planos não são rigorosamente fixados por enquadres exatos. Eles permitem variações, sendo definidos muito mais pelo equilíbrio entre os elementos do quadro, do que por medidas formais exatas (p. 3).

Assim, apreendemos que os planos médios têm a função de descrever a ação e o sujeito. Para Câmara (2010 p. 17), os planos médios são mais pessoais e estabelecem uma ‘relação social’ entre o sujeito e o ‘leitor’. Segundo Sousa (2002, p. 79), “os planos médios

servem para relacionar os objetos/sujeitos fotográficos, aproximando-se de uma visão ‘objetiva’ da realidade”.

Nesta obra fotoetnográfica, utilizamos bastante os planos médios, especialmente para enfatizarmos a ação do sujeito, como nas imagens da página 184 em que o *xeramõi* aparece dentro da *opy* (casa de reza), preparando sua *ka’a* (erva-mate). Nota-se que o corte realizado na fotografia destaca o sujeito e a ação que ele realiza, assim como os instrumentos por ele utilizados, e quase não mostra o ambiente em que ele está inserido. Ao trabalharmos o plano médio um pouco mais ‘aberto’, mostramos um pouco mais do local, como podemos notar na segunda imagem da página 183.

Logo, compreendemos que os planos médios podem ser relevantes para a Fotoetnografia, por permitirem documentar pessoas, suas ações, expressões, uso de ferramentas ou objetos diversos, vestimentas, adereços e pinturas corporais, bem como detalhes mais aproximados do ambiente. Portanto, destacamos que o plano médio enfatiza o sujeito, suas características e sua ação.

3.3.1.4 Primeiro plano

De acordo com Feijó (2012), o primeiro plano destaca o sujeito ou objeto e o isola do ambiente em que está inserido. Dessa forma, ‘dirige’ a atenção do espectador, evidenciando expressões faciais e emoções da pessoa fotografada.

Sousa (2002) utiliza da nomenclatura de “grande plano” (p. 80) e diz que, para o fotojornalismo, o primeiro plano é mais expressivo e menos explicativo, e carrega menos elementos visuais que os planos gerais.

Nesta fotoetnografia, utilizamos bastante o primeiro plano, especialmente no segundo capítulo, cujo objetivo é apresentar as pessoas da comunidade. Portanto, o primeiro plano foi utilizado para a produção, especialmente de retratos. Ao combinarmos esse plano com o enquadramento vertical, ‘fechamos’ ainda mais a imagem no sujeito da foto e praticamente excluimos o ambiente em que ele está inserido. Exemplo disto é a fotografia da página 116 em que destacamos o guerreiro guarani, sua fisionomia, pinturas e adereços.

3.3.1.5 Plano de detalhe

De acordo com Feijó (2012), o plano de detalhe isola uma parte do rosto do sujeito fotografado e evidencia pormenores que, muitas vezes, não são notados. Acrescentamos que esse plano também pode ser usado para destacar outras partes do corpo, não só o rosto, assim como minuciosidades de objetos, ferramentas, adornos, etc. Um exemplo do plano de detalhe, pouco usado neste trabalho fotoetnográfico, é a imagem da página 206, que mostra o detalhe das mãos de uma artesã usando uma agulha para perfurar uma semente.

Para a Fotoetnografia, o plano de detalhe pode ser usado para destacar particularidades de alguém que realiza uma ação, como a mão de um trabalhador segurando uma ferramenta. Outrossim, para trazer informações sobre a matéria-prima de determinado artefato, ou mesmo a textura do material. Ou ainda, o movimento dos pés ou das mãos de alguém que dança, dentre muitas outras possibilidades. É um recurso para isolar ou destacar particularidades, texturas ou elementos específicos.

3.3.2 Enquadramento

O enquadramento é o resultado da opção do fotógrafo em relação ao posicionamento da câmera. As duas maneiras tradicionais de enquadrar são a vertical e a horizontal, normalmente denominadas de retrato e paisagem, respectivamente. Como escreveu Puls (2016, on-line, n.p), em artigo para a revista *Zum*, o “enquadramento não é imposto pelo objeto: ele resulta de uma escolha do sujeito”.

Ao fotografar no modo paisagem, respeitamos o campo de visão do ser humano, que tem uma amplitude maior no sentido horizontal, portanto, enxergamos melhor a linha do horizonte, enquanto no sentido vertical ela se compacta e a percepção das linhas perpendiculares é mais favorecida. Puls (2016), ao questionar se há uma correlação entre o tema (paisagem ou retrato) e o enquadramento (horizontal ou vertical), considera que, conforme a estrutura sintática desses dois gêneros:

O retrato está focado no homem, a paisagem está focada no mundo. O primeiro se baseia na predominância da figura sobre o fundo, enquanto na última ocorre o inverso. Por isso o retrato tende a se fechar em torno do centro, enquanto a paisagem se abre nas margens. Retomando a distinção entre formas fechadas e abertas, proposta pelo historiador Heinrich Wölfflin em *Conceitos fundamentais da história da arte*, é possível dizer que o retrato apresenta a imagem como uma realidade limitada que se

volta sobre si mesma, enquanto a paisagem se apresenta como uma realidade ilimitada, ainda que confinada pela moldura. Ora, como o formato vertical se ajusta melhor às cenas fechadas, ele tende a realçar a figura. Já o horizontal facilita o registro das cenas abertas, e por isso contribui para destacar o fundo. A denominação atribuída a cada enquadramento possui, portanto, bons fundamentos. O problema é que essas duas formas de enquadrar o espaço visível não influem apenas no grau de abertura ou de fechamento da foto: elas definem o sentido de leitura da imagem. Nas fotos horizontais o olhar caminha da esquerda para a direita, volta, refaz o percurso, porém o sentido geral da leitura é sempre da esquerda para a direita. Nas verticais, o olhar desliza de cima para baixo, sobe, torna a descer: o sentido geral da leitura é sempre de cima para baixo. E o resultado não é o mesmo, há uma diferença. Uma *paisagem* mostra as figuras em sucessão, uma depois da outra, o que confere certa temporalidade à imagem. Isso favorece a *narração*. É como se a foto contasse uma pequena história envolvendo os elementos da cena. A imagem vai se desenrolando como um filme que começa à esquerda e termina à direita. Esse modo de representar o tempo por meio de uma série de figuras no espaço configura a imagem como uma linha aberta, infinita. Um *retrato* mostra as figuras quase simultaneamente, uma acima da outra, o que enfatiza a espacialidade da imagem – favorecendo a *descrição*. A foto destaca as relações existentes entre as coisas, já que tudo está centrado na figura principal. Quem a vê é induzido a considerar a imagem um instantâneo de um momento: o tempo foi congelado no instante decisivo do processo. A imagem se configura como um círculo fechado, finito. [...] A *paisagem* constitui uma janela para o mundo, uma abertura através da qual podemos observar os acontecimentos. O *retrato*, por sua vez, lembra uma porta para o mundo, uma abertura que nos convida a entrar nos acontecimentos. Assim, quando definimos o campo visual, projetamos nossa disposição subjetiva – passiva ou ativa – no objeto (on-line, n.p).

Contudo, há outros componentes, como o plano, que pode determinar se uma fotografia é mais narrativa ou mais descritiva, especialmente quando bem combinados com outros elementos da linguagem fotográfica. Além disso, a escolha do enquadramento também pode se dar pela disposição dos elementos na cena: se temos a predominância de componentes verticais, talvez o formato retrato seja o mais indicado; e, ao contrário, se os elementos estão dispostos horizontalmente, possivelmente é mais indicado enquadrar no modo paisagem.

Nesta fotoetnografia, utilizamos os dois recursos de enquadramento. Um exemplo interessante de uma fotografia no modo retrato (vertical) está na página 104, e apresenta uma árvore em toda a sua grandiosidade. Optamos pelo enquadramento vertical, por considerarmos que os elementos mais importantes da imagem estavam neste sentido. Contudo, como observamos nas fotografias da página 105, ainda que continuemos a

apresentar árvores, dessa vez palmeiras, escolhemos o enquadramento horizontal para destacarmos o seu conjunto.

Para o fotoetnógrafo, a definição do enquadramento deve passar por uma análise criteriosa em relação ao potencial de informação que sua escolha poderá proporcionar. Essa decisão deverá levar em conta a temática, a disposição dos elementos na cena e o que pretende comunicar com a imagem, isto é, que tenha um caráter mais descritivo ou mais narrativo. De toda maneira, no trabalho de campo, é sempre possível produzir imagens de uma mesma cena com enquadramentos distintos, e mais tarde selecionar as que utilizará, de acordo com sua demanda.

3.3.3 Foco e campo focal

O foco corresponde ao plano de maior nitidez de uma fotografia. Já o campo focal é a área de nitidez aceitável a partir do plano de foco, considerando a profundidade de campo da imagem, e é determinado por limites técnicos (abertura mínima e máxima do diafragma, e distância entre fotógrafo e sujeito/objeto fotografado). Assim, foco e campo focal constituem-se integrantes fundamentais na fotografia e na linguagem fotográfica, pois têm forte potencial de expressão e comunicação.

De acordo com Feijó (2012),

[...] podemos, também, trabalhar com a falta de foco, ou seja, o desfoque. Podemos enfatizar melhor um elemento da fotografia sobre os demais, selecionando-o como ponto de maior nitidez dentro do quadro. A escolha depende do autor, mas a força da mensagem deve muito ao foco. É ele que vai ressaltar um certo objeto em detrimento dos outros constantes no enquadramento. A pequena falta de foco de todos os elementos que compõem a imagem pode servir para a suavização dos traços, o contrário acontece quando há total nitidez que demonstra a rudeza ou brutalidade da realidade (p. 4).

Sousa (2002 p. 84) afirma que “O ser humano é fisiologicamente incapaz de prestar atenção simultânea a todos os estímulos de uma estrutura complexa, como o são a generalidade das fotografias”. Assim, considera-se que o olhar humano é atraído pelo ponto de maior nitidez na imagem (2002 p. 83). Portanto, deve-se “privilegiar sempre uma zona da imagem que funcione claramente como foco de atenção, e que deve ser, obviamente, o motivo principal” (2004, p. 83). Segue dizendo que, de acordo com o fotojornalismo, “os manuais profissionalizantes aconselham a compor encontrando um

único ponto focal forte para cada imagem e a organizar a composição privilegiando esse ponto focal” (2002 p. 82).

Conforme o autor,

A organização dos estímulos é uma das condicionantes da amplitude temporal, ou seja, do tempo durante o qual a atenção do observador é mobilizada para o foco de atenção. Só depois de atingir a saciedade perceptiva é que a atenção do sujeito vai atender a novos focos onde possa ir buscar novas informações. Estes focos secundários devem ser os restantes elementos que um fotojornalista deve procurar ordenar e hierarquizar numa fotografia para gerar um determinado sentido. Por exemplo, se o Presidente da República faz uma comunicação ao país, o fotojornalista deve privilegiar como motivo principal – e foco de atenção – o Presidente a discursar. Mas deve também mostrar na imagem os restantes elementos que possam contribuir para fazer passar uma determinada mensagem, como a bandeira portuguesa, símbolo nacional. Esses elementos devem funcionar como focos secundários de atenção (SOUSA, 2002 p. 83).

Considera-se que, ao fotografar seres humanos ou animais, o ponto focal deve estar cravado nos olhos do sujeito, entretanto, levando-se em conta a linguagem fotográfica, esta observação torna-se relativa. Quando a intenção é destacar a ação do sujeito ou dar importância a um objeto em cena, pode-se fixar o foco em uma área relevante dessa ação ou do objeto em questão.

Outro fator a se considerar é a profundidade de campo. De acordo com Sousa,

A utilização expressiva da profundidade de campo é comum em fotojornalismo. Uma pequena profundidade de campo pode servir, por exemplo, para relevar objetos em relação ao fundo e ao(s) primeiro(s) plano(s). Uma grande profundidade de campo é importante, por exemplo, na fotografia de paisagens (SOUSA, 2002, p. 92).

Examinando nossa experiência profissional na fotografia, trazemos à memória um caso propício para ilustrar a eficiência do foco como elemento de expressão para a linguagem fotográfica. Estávamos numa área de cultivo de cacau, na Ilha de Ingapijó, da comunidade ribeirinha de Mangabeira, às margens do Rio Tocantins, na Amazônia paraense, e fotografávamos Marinaldo, um agricultor de origem quilombola. Documentávamos o manejo do fruto. Fazíamos alguns retratos de Marinaldo, que segurava

um cacau na mão direita e contava a sua história. Colocávamos o ponto focal¹⁷ nos olhos do sujeito retratado, quando o agricultor disse que projetava no fruto sua esperança de uma vida digna. Imediatamente, mudamos o ponto focal para o cacau que ele segurava na mão. Ao fim do trabalho, enviamos as imagens para a diretoria do Instituto Laurinda Amazônia, instituição criada e gerida por mulheres da comunidade quilombola de Mangabeira. Tivemos o retorno da presidente do instituto – pessoa leiga em fotografia –, que nos disse que as duas imagens representavam muito bem o Marinaldo e sua história, contudo, ela selecionou a imagem em que o ponto focal estava no fruto do cacau como a mais representativa do agricultor. Ainda que não o tenha feito por intermédio de uma análise crítica pautada em argumentos técnicos, é possível que ela tenha distinguido o sentido que procuramos dar à imagem por meio da escolha do ponto focal.

As fotografias da página 143 descrevem as características que citamos no relato acima. São dois retratos de jovens segurando um periquito na mão: no primeiro, escolhemos colocar o foco nos olhos da jovem e, no segundo, nos olhos do periquito, desfocando o rosto do jovem retratado. De acordo com Machado (1984), o que está em foco gera maior atração ao olhar humano, portanto, se na primeira imagem tendemos a prestar mais atenção na jovem, na segunda, há maior propensão de dirigirmos o nosso olhar com mais dedicação ao periquito.

Consideramos que o fotoetnógrafo deve conhecer apropriadamente a cultura com a qual se relaciona em seu trabalho. Segundo Achutti (2004), “deve, portanto, retornar a campo repetidas vezes, unicamente para observar, entrar em contato com as pessoas, conhecê-las melhor, impregnar-se de seu universo” (p. 114). Esse movimento contribuirá para a formação de um arcabouço de conhecimento, que permitirá ao fotoetnógrafo as melhores escolhas no momento de fotografar. Assim, em consonância com a prática sobre a linguagem fotográfica, terá critérios sólidos para fazer a escolha do ponto focal, se no sujeito, se em algum detalhe da ação ou se no ambiente, bem como sobre a necessidade de um campo focal com maior profundidade, que mantenha nítidos sujeito e ambiente, ou mais reduzido, evidenciando o sujeito, a ação ou só o ambiente.

3.3.4 Movimento (velocidade)

¹⁷ O cacau é plantado em região de floresta, portanto, uma área sombreada. Tivemos de optar por uma abertura maior do diafragma da câmera, dadas as condições de pouca luz no ambiente. Isso faz com que o campo focal seja ‘encurtado’.

Na fotografia, o principal recurso para criar a sensação de movimento é o controle de velocidade do obturador. Contudo, as escolhas do fotógrafo são limitadas por fatores técnicos, condicionados ao equipamento utilizado e à quantidade de luz no ambiente. No entanto, há uma outra questão a se refletir: a percepção do olhar humano não é capaz de captar frações infinitesimais de segundos. Considerando que o obturador pode abrir e fechar num centésimo ou num milésimo de segundo – ou numa velocidade ainda maior –, poderíamos dizer que há um caráter casual na fotografia? Pois não temos a capacidade de perceber pelo olhar e nem processar no cérebro movimentos que acontecem em intervalos tão efêmeros. Machado (1984) ponderou que

O modelo pisca justamente no momento em que se abre o obturador e sai de olhos fechados; a bela atriz coça o nariz no instante exato em que o fotógrafo a captura num instantâneo, resultando a careta grotesca de um monstro. Antes de mais nada é preciso considerar que cada tomada de câmera corresponde apenas a um intervalo de exposição ínfimo escolhido mais ou menos arbitrariamente dentre os inúmeros outros intervalos próximos. Como consequência, esse ‘registro’ de uma emanção do referente resulta também na petrificação dessa fração infinitesimal de segundo escolhida num leque de possibilidades. Daí porque se pode falar de um certo caráter aleatório da imagem obtida pela câmera: pode-se dizer que o obturador que torna visível a luz na película é ele próprio cego e governado pelo acaso (p. 42).

Obviamente, não podemos atribuir à casualidade o resultado de toda fotografia. Mas é importante compreendermos que, ao fotografarmos um sujeito/objeto em movimento, dependendo da velocidade do obturador que selecionarmos, será produzido um resultado que, muitas vezes, foge ao controle do fotógrafo. Há uma larga escala de opções de velocidade do obturador que poderá congelar ou borrar imagens em movimento, de acordo com a intenção do fotógrafo. Sousa (2002), orientando fotojornalistas, descreve de maneira clara os possíveis resultados consoante a escolha do operador da câmera:

Um fotojornalista pode escolher travar o movimento ou fazer um “escorrido”. No primeiro caso, é “congelado” um instante do movimento que animava o motivo; no segundo caso, explora-se um efeito de arrastamento, que, por vezes, resulta numa exploração eficaz da ideia de velocidade (um efeito semelhante pode ser obtido por filtros de arrastamento). Recordando, quando um fotojornalista pretende travar um movimento, tem de usar uma velocidade de obtenção (tempo durante o qual a luz sensibiliza o filme) apropriada, que será tanto maior quanto mais rápido for o movimento do objeto (por exemplo, se para se travar o movimento de uma pessoa a caminhar se torna necessária a utilização de uma velocidade na ordem de 1/125 de segundo, para se travar o

movimento de um carro numa autoestrada já poderá ser necessária a utilização de uma velocidade de 1/1000 de segundo). Como é lógico, para objetos estáticos pode ser usada qualquer velocidade. Se o fotógrafo pretender fazer um “escorrido”, deve usar velocidades lentas, ou, mais propriamente, velocidades mais lentas do que a menor velocidade que consegue travar o movimento do objeto. Por exemplo, se o movimento de uma pessoa a caminhar for travado usando uma velocidade de 1/60 de segundo, velocidades iguais ou inferiores a 1/30 de segundo já produzirão um “escorrido”. Este efeito será tanto mais pronunciado quanto menor for a velocidade (por exemplo, a utilização de uma velocidade de 1/2 de segundo – meio segundo – gerará um efeito de escorrido mais notório do que a utilização de uma velocidade de 1/4 de segundo ou superior). [...] Travar o movimento é a opção mais comum no fotojornalismo. Os gestos significativos, as posições sugestivas, precisam frequentemente de ser “congeladas” para que lhes possa ser imposto um sentido. A máquina fotográfica tem a capacidade de “sacar” à realidade um fragmento de tempo que potência o nosso limitado poder de visão (p. 93).

Sob a perspectiva da linguagem fotográfica, diferentes velocidades podem trazer significados distintos à imagem. Conforme Feijó (2012, p. 4), “às vezes, um objeto adquire maior realce quando a sua ação é registrada em movimento, ou o movimento é o principal elemento, portanto deve-se captá-lo. Outras vezes, a força maior da ação reside na sua estagnação, na visão estática obtida pelo controle na máquina”.

Contudo, é importante compreendermos que, conforme nos ensinou Benjamin (1986, p. 94), “a natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar”, isto é, a forma como a objetiva ‘vê’ é bastante distinta da que nós vemos. Enxergamos cenas em constante movimento, enquanto, ao usarmos uma velocidade alta do obturador, a câmara ‘verá’ apenas um instante desse movimento. Em contrapartida, ao selecionarmos uma velocidade baixa, teremos uma espécie de ‘arrasto’, ou manchas disformes constituídas por imagens sobrepostas de tudo aquilo que estiver se movendo.

Cada uma dessas condições pode trazer contribuições à linguagem fotográfica aplicada à Fotoetnografia. A título de exemplo, um fotoetnógrafo que, em seu trabalho de campo, esteja incumbido de registrar uma dança pode usar a alta velocidade do obturador para produzir fotografias sequenciais de um determinado movimento, como observamos nas imagens da página 313 e, expondo essas imagens numa prancha, torna possível ao etnólogo, ou a qualquer interlocutor, ‘reconstruir’ e compreender o tal movimento. Sobre isso, Machado (1984) traz à luz um exemplo histórico interessante:

No final do século XIX, o inglês Eadweard Muybridge desenvolveu uma série de experimentos com fotos sucessivas, onde procurou essa

propriedade da câmera de petrificar o instante para tornar visível o que o olho não vê. As suas fotos sucessivas decompunham o movimento em vários de seus momentos constitutivos, de forma a permitir ao investigador um exame analítico de certos gestos ou andamentos: através desse processo foi possível, por exemplo, perceber como o cavalo trota ou galopa e como os músculos humanos se comportam durante um esforço físico (p. 50).

Do mesmo modo, o etnógrafo pode fotografar movimentos em baixa velocidade, produzindo imagens com efeito de ‘arrasto’, que permitirão ao etnólogo ou ao interlocutor ter uma noção da característica e direção da ação. Conforme observamos nas fotografias da página 314, criamos um ‘arrasto’ na imagem que nos dá a sensação do movimento realizado pelos *xondaro*. Esse recurso pode ser utilizado para registrar o movimento de uma dança, de uma luta, ou de qualquer outra ação que o etnógrafo queira evidenciar.

3.3.5 Ângulo

O ângulo é definido pelo fotógrafo por intermédio da escolha do posicionamento da câmera em relação ao sujeito/objeto fotografado. Câmara (2010 p. 81) estabelece três tipos de arranjos possíveis, dos quais derivam outros inúmeros: frontal, oblíquo e vertical. Conforme a autora, o ângulo frontal pode proporcionar uma intimidade maior entre o sujeito/objeto da fotografia e o seu leitor, colocando este último ‘dentro da cena’, como na imagem da página 268. Desse modo, o ângulo frontal é uma espécie de ruptura da ‘quarta parede’, enquanto o oblíquo, que muitas vezes apresenta o sujeito/objeto de perfil, sugere uma certa impessoalidade ou alheamento à cena, conforme notamos na imagem da página 281. Sobre a perspectiva vertical, Câmara (2010) afirma:

Através destes ângulos podemos estabelecer relações de poder entre o participante e o leitor. Uma cena tomada de cima para baixo, num ângulo alto (ou *plongée*), confere maior poder ao participante interativo (observador). A mesma cena tomada pelo ângulo baixo (ou *contra-plongée*) projetará o participante da imagem a deter o poder e não quem o observa. Participantes retratados em mesmo nível ocular promovem igualdade de poder entre participante observado e observador (p. 83).

Em seu artigo sobre linguagem fotográfica, Feijó (2012) reitera essa capacidade semiótica do ângulo de exaltar ou fazer crescer o sujeito/objeto, ou de diminuí-lo, desvalorizá-lo. Contudo, ressalta que é preciso entender o contexto em que foi utilizado.

Compreendemos, por exemplo, que, ao descermos a câmera à altura dos olhos de uma criança, podemos captar o seu ponto de vista, ou para onde caminha o seu olhar, como notamos na segunda fotografia da página 170; que, ao posicionarmos a câmera abaixo da linha do olhar do sujeito/objeto, exaltamo-lo, ou o tornamos maior, ou sugerimos uma posição hierárquica de destaque, como vemos na primeira imagem da página 292; que, ao escolhermos um ângulo de *plongée*, diminuimos o sujeito/objeto, ou o desvalorizamos, ou estabelecemos uma posição hierárquica de inferioridade. Não será possível ilustrar, pois não produzimos imagens desse tipo nesta fotoetnografia.

Uma outra possibilidade, não tão comum na fotografia, é o ângulo zenital, também conhecido como *plongée* absoluto, que consiste em uma visão vertical de cima para baixo. Esse ângulo traz uma perspectiva diferente da cena e é bastante utilizado em fotografias feitas por drone, posicionado a 90° do sujeito/objeto. Esse ponto de vista é usado para dar ênfase às formas geométricas, ‘texturas’ de determinada paisagem, ou destacar e descrever um sujeito na posição horizontal, por exemplo, como observamos na página 147.

Portanto, para o fotoetnógrafo, o domínio sobre o potencial expressivo do ângulo é bastante relevante ao fotografar, pois, ao usá-lo corretamente, pode expressar ideias e conteúdos distintos, como a posição hierárquica de um sujeito na comunidade, destacar a importância de um objeto em relação a outro, a ação de alguém, ou ainda, inserir o interlocutor na cena a partir do olhar do sujeito fotografado.

3.3.6 Cor

O que é a cor? De acordo com Sklarz (2007),

Para entender as cores, é preciso antes falar de luz. A luz branca (praticamente a totalidade da luz proveniente do Sol) é composta de radiações de diversos comprimentos de onda. Cada comprimento de onda corresponde a uma cor – ou seja, ao ser captado individualmente por nossos olhos, ele é convertido em impulsos elétricos que fazem o cérebro perceber aquela cor. [...] se você usar um prisma para decompor a luz solar e colocar o olho “na direção” de onde vem o laranja, verá laranja; se colocar os olhos na direção do azul, verá azul, e assim por diante (on-line, n.p).

Quando um raio de luz incide sobre um objeto, alguns comprimentos de onda são absorvidos, enquanto outros são refletidos. O autor cita o exemplo de uma pessoa que sai à rua com uma camisa amarela; quando a luz solar a iluminar, ela absorverá todas as cores,