UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PELOTAS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/LINGUÍSTICA APLICADA
NÍVEL DOUTORADO

Carlos Leonardo Coelho Recuero

O DISCURSO SOCIOLINGUÍSTICO DA FOTOGRAFIA:

Fotógrafo e Fotografado Construindo Sentidos por meio da Fotoetnotextografia na Ilha dos Marinheiros

Pelotas
2015

Carlos Leonardo Coelho Recuero

O DISCURSO SOCIOLINGUÍSTICO DA FOTOGRAFIA:

Fotógrafo e Fotografado Construindo Sentidos por meio da Fotoetnotextografia na Ilha dos Marinheiros

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras/Linguística Aplicada da UCPel como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras/Linguística Aplicada.

Orientador: Prof. Dr. Adail Sobral

Pelotas
2015

R311d **Recuero, Carlos Leonardo Coelho**
O discurso sociolinguístico da fotografia: fotógrafo e fotografado construindo sentidos por meio da fotoetnotextografia na Ilha dos Marinheiros. **/Carlos Leonardo Coelho Recuero**. **– Pelotas : UCPEL** , 2015.
341f.
Tese (doutorado) – Universidade Católica de Pelotas, Programa de Pós-Graduação em Letras, Pelotas, BR-RS, 2015. Orientador: Adail Sobral .

1. discurso. 2. sociolinguístico. 3. fotografia. 4.fotoetnotextografia. 5. Ilha dos Marinheiros. I. Sobral, Adail, or. II. Título.

CDD 401.41

Ficha Catalográfica elaborada pela bibliotecária Cristiane de Freitas Chim CRB 10/1233

O DISCURSO SOCIOLINGUÍSTICO DA FOTOGRAFIA:

Fotógrafo e Fotografado Construindo Sentidos por meio da Fotoetnotextografia na Ilha dos Marinheiros

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Em Letras/Linguística Aplicada da UCPel como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras/Linguística Aplicada.

Aprovado em 19 de agosto de 2015.

BANCA EXAMINADORA:

_____

Prof. Dr. Hilário Inácio Bohn – Universidade Católica de Pelotas

_____

Prof. Dr. Alexandre Vergínio Assunção - IFSUL

_____

Profª. Drª. Cláudia Magni Turra – Universidade Federal de Pelotas

_____

Profª. Drª. Fabiane Villela Marroni– Universidade Católica de Pelotas

_____

Prof. Dr. Adail Ubirajara Sobral (orientador)

Dedico este estudo às minhas netas Emilia, Sara e Laura, eternas fontes de inspiração.



Foto Carlos Recuero

Também dedico este trabalho a todos que viveram e vivem na Ilha dos Marinheiros.

AGRADECIMENTOS

À minha esposa **Lyl Recuero**, por ter sido a responsável pelos melhores momentos da minha vida, inspirando-me com seu amor, apoio, estímulo, carinho, companheirismo e parceria que muito ajudaram para a construção e finalização desta tese.

Aos meus filhos **Raquel, Lucas, Rebeca, Saulo e Tomás**, por serem o que são (filhos amados e queridos) e por servirem de estímulo para que concluísse mais esta etapa da vida acadêmica.



Ao meu orientador Adail Sobral, pelas orientações, apoio, debates e partilha do seu conhecimento comigo, contribuindo para a construção e fundamentação teórica deste trabalho.

À minha filha **Rebeca Recuero Rebs** pelos conselhos, críticas, sugestões e discussões sobre os ilhéus e a Ilha dos Marinheiros nas quais esse trabalho foi inspirado.

Aos meus pais, **Maria Ricardina Recuero** e **José Leonardo Recuero** que sempre foram grandes incentivadores do meu percurso acadêmico, sendo compreensivos em todas as etapas da minha vida e jamais medindo esforços para me ajudar a concretizar os meus sonhos.

A todos os alunos dos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda da Universidade Católica de Pelotas, que, ao participarem do Projeto Fotográfico Ilha dos Marinheiros,

contribuíram de uma forma ou outra para que aprofundasse as pesquisas junto aos Ilhéus com o uso da fotografia.

Aos demais fotógrafos do Projeto Fotográfico Ilha dos Marinheiros que contribuíram com fotografias para este trabalho, em especial Paulo Azambuja, Henrique Gibbon, Jandré Batista, Andressa Barros, Carolina Silveira, Bruna Kaster, Amanda Bleggi, Carolina Fassbender, Carolina Brum, Cadija Souza, Mauricio Silveira (Mau Mau), Rafael Takaki e Solano Ferreira.



Paulo Azambuja


Jandré Batista


Henrique Gibbon


Carolina Silveira


Andressa Barros



Cadija Sousa



Maurício Silveira (Mau Mau)



Bruna Kaster



Carolina Brum



Solano Ferreira



Amanda Bleggi



Rafael Takaki



Carolina Fassbender

"Não vemos as coisas como elas são, mas como nós somos" (Anais Nin).



Foto: Carlos Recuero

RESUMO

A presente tese tem como objetivo compreender a produção de sentidos provenientes de fotografias como forma de reconhecimento e discurso social a partir do olhar do fotografado, em diálogo com o olhar do fotógrafo (produtor da foto). Portanto, parte-se não apenas dos registros do pesquisador, como também da percepção do sujeito pesquisado enquanto ator e autor de seu cotidiano. Para isso, desenvolveu-se uma metodologia denominada de Fotoetnotextografia que parte do reconhecimento da importância do uso da fotografia nas descrições de fenômenos sociais, tratando-a não com uma mera fonte de ilustração, mas como parte de conhecimento científico, fundamental e tão importante quanto o texto escrito para os trabalhos acadêmicos. Por meio da foto, acredita-se ser capaz de mostrar, construir discursos e análises consistentes nas pesquisas científicas. O referencial teórico é focado na percepção da imagem fotográfica como facilitadora da formação identitária do sujeito ocidental, partindo não apenas das premissas que a fotografia é uma indicadora de "verdades", como também, de que ela oferece formas de observação diferenciadas de fenômenos capazes de atuar na formação do conhecimento e do discurso linguístico. A seguir, discute-se e problematiza-se as metodologias que utilizam as imagens fotográficas nestas narrativas sociolinguísticas científicas, como a etnografia e a fotoetnografia, apresentando-se, finalmente, a Fotoetnotextografia. Após esta etapa da pesquisa, descreve-se a localidade escolhida: a Ilha dos Marinheiros. A eleição se deve às características da população ilhéu: um povo que mantém suas tradições ainda pouco influenciadas pela crescente globalização das cidades continentais, capaz, então, de revelar uma cultura produtora de sentidos ímpares, centrada na constituição da família, no trabalho de pescadores e agricultores, na religiosidade e na produção de mitos e lendas que são passados de geração a geração. Desse modo, o sujeito pesquisado constrói a sua percepção de mundo por meio da fotografia e das "conversas" (entrevistas) desenvolvidas com o pesquisador. Conjuntamente, o pesquisador edifica a descrição imagética da população, apresentando as bases teóricas e técnicas da lida com as imagens. Por meio desta dupla linguagem, foi possível compreender como o ilhéu da Ilha dos Marinheiros se reconhece a partir da narrativa fotográfica de seus processos sociais. As implicações deste estudo revelam que, por meio da fotografia, os sujeitos encontram outras maneiras para falar sobre si e para manifestarem suas identidades, produzindo novos sentidos sociais. Também se percebeu a importância da conjugação de textos com imagens (no discurso acadêmico e com igual peso de importância) como fundamentais para a construção do conhecimento de culturas por meio da Fotoetnotextografia. Por fim, os resultados apontam para possíveis ressignificações produzidas pelo duplo diálogo narrado entre o olhar do fotografado e o olhar do fotógrafo, capazes de apontar a "força" da imagem fotográfica como discurso social em processos de comunicação e pesquisa.

Palavras chave: Fotografia, Fotoetnografia, Fotoetnotextografia, Ilha dos Marinheiros, Identidade, Linguagem visual.

ABSTRACT

This thesis aims at comprehending the production of meaning through photography as a way to recognize oneself and as a way to build a social discourse through the eye of the subject photographed, in a dialogue with the photographer. Thus, we don't look only into the researcher's registers but also into the perceptions of the subject, one who is author and actor of its own everyday life. We present a methodology named "Photoethnotextography", which comes from the recognition of the usage of photography in the description of social phenomena not only as an illustration, but as part of scientific knowledge, as important as the written text for academic research. Through photos, we believe it is possible to show, build and analyze discourse in scientific researches. Our theoretical background is based on the perception of the photographed image as a way to build identity for the occidental subject, based not only on the idea that photography indicates "truth", but also, that it offers ways to observe phenomena which are capable of forming knowledge and linguistic discourse. Following this part, we discuss the methodologies that use images in sociolinguistic narratives like ethnography and photoethnography and finally, present the thesis of Photoetnotextography. After this discussion, we apply the method for Ilha dos Marinheiros (Mariner's Island), an island in Rio Grande do Sul, Brazil. We chose this island because of its population characteristics: They still keep their traditions, which are little influenced by globalization around them in the continent. Thus, the study is able to reveal a culture that produces different meanings, centered on family, on the work of fishermen and farmers, in religion and the production of myths and legends that are passed on generation through generation. This way, the researched subjects build their perception of the world through photography and "conversations" (interviews) with the researcher. Together, the research and the researched subjects build the imagery description of this population, presenting theoretical basis and technicalities of the images. Through this double language, it was possible to understand how the population of the Mariner's Island recognize themselves through the photographic narratives of their social process. The implications of this work reveal that through photography, people find new ways to talk about themselves and to show their identities, producing new social meaning. We also perceived the importance of using text and images (with equal importance and equal weight) in the academic discourse, in order to build knowledge about cultures through Photoetnotextography. Finally, our results point to possible resignifications produced by the method, allowing the strength of the photography as social discourse in communication and research.

Keywords: Photography, Photoethnography, Photoethnotextograpy, Mariner's Island, Identity, Visual Language.

RESUMEN

El objetivo de esta tesis es comprender la producción de significados a partir de fotografías como medio de reconocimiento y diálogo social teniendo como base la mirada del fotografiado, en diálogo con la mirada del fotógrafo (productor de la foto). De tal modo, no se inicia solamente con los registros del investigador, sino también de la percepción del sujeto de investigación como actor y autor de su vida cotidiana. Con este fin, fue desarrollada una metodología llamada Fotoetnotextografia que comienza reconociendo la importancia de la utilización de la fotografía en las descripciones de los fenómenos sociales, tratándola no como mera fuente de ilustración, sino como parte del conocimiento científico, fundamental y tan importante comoel texto escrito para trabajos académicos. A través de la foto, se supone que sea capaz de mostrar, construir discursos y análisis consistentes en la investigación científica. El marco teórico se centra en la percepción de la imagen fotográfica como facilitadora de la formación de la identidad del sujeto occidental, basándose no sólo en las premisas de que la fotografía es un indicador de "verdades", sino que también ofrece observar de maneras diferentes los fenómenos capaces de actuar en la formación del conocimiento y el discurso lingüístico. A continuación, se discuten y problematizan las metodologías que utilizan las imágenes fotográficas en estas narrativas sociolingüísticas científicas, como la etnografía y la Fotoetnografía, introduciendo finalmente, la Fotoetnotextografia. Después de esta etapa de la investigación, se describe la localidad elegida: la isla de los Marineros. La elección se debe a las características de la población de la isla: gente que mantiene sus tradiciones poco influenciadas aun por la creciente globalización de las ciudades continentales, capaz, entonces, de revelar una producción cultural de significados únicos, basada en la formación de la familia, en el trabajo de los pescadores y agricultores, en la religiosidad y en la creación de mitos y leyendas que se transmiten de generación en generación. Así, el sujeto de investigación construye su percepción del mundo a través de la fotografía y de las "conversaciones" (entrevistas) desarrolladas con el investigador. A la par, el investigador construye la descripción a través de imágenes de la población, con las bases teóricas y técnicas de manejo de imágenes. A través de este doble discurso, fue posible entender cómo el isleño de la Isla de los Marineros se reconoce desde la narrativa fotográfica de sus procesos sociales. Las implicaciones de este estudio revelan que, a través de la fotografía, las personas encuentran otras maneras para hablar sobre sí mismos y expresar sus identidades, produciendo nuevos significados sociales. También se dió cuenta de la importancia de una combinación de textos con imágenes (en el discurso académico y con un peso de igual importancia) como fundamentales para la construcción del conocimiento de las culturas a través de la Fotoetnotextografia. Por último, los resultados apuntan a posibles nuevos significados producidos por el diálogo doble narrado entre la visión del fotografiado y la mirada del fotógrafo, capaces de señalar la "fuerza" de la imagen fotográfica como un discurso social sobre los procesos de comunicación y de investigación.

Palabras clave: Fotografia, Fotoetnografia, Fotoetnotextografia, Isla de los Marineros, Identidad, Lenguaje visual.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: O rosto do "*Homo sapiens sapiens"* encontrado em Brassempouy. FONTE: TIME – LIFE (Editores). História em Revista. A Aurora da Humanidade. Abril Livros. Rio de Janeiro. 1993. 48

FIGURA 2: " Sala dos Touros ", caverna de Lascaux, na região francesa de Dordogne. FONTE: TIME – LIFE (Editores). História em Revista. A Aurora da Humanidade. Abril Livros. Rio de Janeiro. 1993. 48

FIGURA 3: Pintura rupestre de Jabbaren. Saara junto a fronteira da Líbia e Argélia, 5.500 a 2.000 a.C. FONTE: TIME – LIFE (Editores). História em Revista. A Aurora da Humanidade. Abril Livros. Rio de Janeiro. 1993. 51

FIGURA 4: Paródias em revistas em quadrinhos de Maurício de Sousa. Disponível em:<http://turmadamonica.uol.com.br/assombrasdavida/>. 52/53

FIGURA 5: Russian Children photo by Gerd Ludwig. FONTE: National Geographic. 71

FIGURA 6: Multidão registra a primeira aparição do Papa Francisco, no balcão da Basílica de São Pedro na noite de quarta-feira (13). FONTE: Michael Sohn/AP. 77

FIGURA 7: Prancha visual de Bateson e Mead. FONTE: Balinese Character.1985 p.70. 117

FIGURA 8: Prancha textual de Bateson e Mead. FONTE: Balinese Character.1985 p.71. 118

FIGURA 9: Desenho feito por Lyl Recuero em 2000, tentando mapear a Ilha dos Marinheiros. 136

FIGURA 10: *A Utilização da Fotografia na Antropologia Visual: Criação de uma Narrativa Fotoetnográfica através do método de Bateson e Mead* (Pranchas temáticas, desenvolvidas no trabalho de conclusão de curso da aluna Carolina Fassbender sob Orientação de Carlos Recuero).....141/142

FIGURA 11: Imagem de satélite da localidade da Ilha dos Marinheiros. Disponível em: <http://ilha-dos-marinheiros-sustentavel.blogspot.com.br/p/a-ilha.html>. Acesso em: 13 dez. 2014. 149

FIGURA 12: Gravura de Luciane Goldberg, Furg. 2007. ……..…….156

FIGURA 13: Matéria do Diário Popular (07.12.2014). Fonte : Diário Popular.....228

FIGURA 14: Jornalzinho da escola Sylvia Centeno. ILHÉU, 1995.....304

FIGURA 15: Jornalzinho da escola Sylvia Centeno. ILHÉU, 1995.....305

LISTA DE TABELAS

TABELA 1: Autores inspiradores para o método Fotoetnotextográfico. FONTE: dados desenvolvidos pelo autor.....125

TABELA 2: Fotoetnotextografia. FONTE: dados desenvolvidos pelo autor 132

TABELA 2: mapa da Lagoa dos Patos com números para a identificação das regiões de pescadores. 229

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO...... 17
1.1.OBJETIVOS..... 29
1.2.**Objetivo Geral**..... 29
1.3. **Objetivo Específico**..... 29
1.4. **Justificativa**..... 30

2. **A FOTOGRAFIA ENQUANTO DISCURSO IMAGÉTICO**..... 44
2.1. A IMAGEM..... 44
2.2. IMAGEM FOTOGRÁFICA..... 62
2.3. FOTOGRAFIA E A PRODUÇÃO DE SENTIDOS..... 72

3. **DA FOTOETNOGRAFIA PARA A FOTOETNOTEXTOGRAFIA**..... 87
3.1. A FOTOGRAFIA NA ETNOGRAFIA..... 87
3.2. PROPOSTA DE UMA NOVA ABORDAGEM: A FOTOETNOTEXTOGRAFIA 98
3.3. FUNDAMENTANDO O USO DA FOTOGRAFIA COMO LINGUAGEM FOTOETNOTEXTOGRÁFICA 101

4. **METODOLOGIA: A FOTOETNOTEXTOGRAFIA**..... 105
4.1. ANÁLISE DOCUMENTAL E DE CAMPO..... 106
4.2. ORIENTAÇÕES PARA O TRABALHO..... 108
4.3 . OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE..... 113
4.4. A PRÁTICA DA FOTOETNOTEXTOGRAFIA..... 116
4.5.AS ENTREVISTAS COM FOTOGRAFIAS..... 125
4.6. O SUJEITO COMO FOTÓGRAFO E FOTOGRAFADO..... 133
4.7. ÉTICA NA PESQUISA FOTOETNOTEXTOGRÁFICA..... 134

5. **A ILHA DOS MARINHEIROS**..... 135
5.1. O RECONHECIMENTO DA ILHA..... 135
5.2. A HISTÓRIA DA ILHA..... 147
5.3. GEOGRAFIA SOCIOECONÔMICA DA ILHA..... 156
5.4. IDENTIDADES INSULARES NA ILHA DOS MARINHEIROS..... 168

6. **O DISCURSO FOTOETNOTEXTOGRÁFICO DO ILHÉU**..... 218
6.1. CONSTRUINDO O DISCURSO POR MEIO DA FOTOGRAFIA..... 218
6.2. FOTÓGRAFO E FOTOGRAFADO PRODUZINDO SENTIDOS..... 247

7. **O DISCURSO FOTOETNOTEXTOGRÁFICO DO PESQUISADOR**..... 255
7.1. FOTOETNOTEXTOGRAFIA DA RELIGIOSIDADE DO ILHÉU..... 257
7.2. FOTOETNOTEXTOGRAFIA DO TRABALHO DO ILHÉU..... 273
7.3. FOTOETNOTEXTOGRAFIA DO GRUPO FAMILIAR..... 289
7.4. FOTOETNOTEXTOGRAFIA SOBRE MITOS E LENDAS..... 297
7.5. CONSIDERAÇÕES SOBRE A FOTOETNOTEXTOGRAFIA..... 313

8. **CONSIDERAÇÕES FINAIS.**..... 315

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 323

ANEXOS..... 336

1 INTRODUÇÃO

Aprendemos a ler associando imagens a símbolos. Para compreender a letra "A", é apresentada a imagem de uma árvore ou de uma arara. Para conhecer o "B", uma bola ou uma baleia é mostrada, e assim o mesmo procedimento segue até o final do alfabeto. Após aprender as letras vogais e consoantes, aprendemos a juntá-las, a formar palavras e, finalmente, frases. Porém, nem sempre foi assim que o homem se expressava ou se comunicava. Antes de conhecer e aprender o alfabeto, os fonemas e a linguagem, o ser humano se comunicava por sons, grunhidos e, sobretudo, por meio de *imagens*.

Existem registros de imagens desenvolvidas pelo ser humano pré-histórico que tentavam "narrar a sua história" em esculturas de pedras e pinturas em paredes de cavernas. Há um reconhecimento e representação do sujeito enquanto ator de práticas que é observador e que sente e a necessidade de fixar seu pensamento, suas experiências, em imagens. Esta narrativa de si, como ressalta Teilhard de Chardim (citado por Cerfaux), mostra que "o primeiro homem que 'imaginou' escrever começou por desenhar ou pintar casas, árvores, pássaros. Escrevia como pensava, por Imagens" (CERFAUX, 1974, p. 5).

A fotografia foi uma das invenções (com a Revolução Industrial) que teve papel fundamental para a inovação de informações e conhecimentos no campo científico, artístico e informacional, diz Kossoy (1999). Desde então, a partir de sua invenção em 1839, por Louis Jacques Mande Daguerre, a fotografia tem se mantido como uma das formas de registro histórico na Humanidade. Para Freeman (2013), a fotografia é o meio de expressão mais popular em todo o mundo.

Empregar a fotografia como ilustração dos processos e acontecimentos sociais é uma prática comum na sociedade atual, em especial nos processos comunicativos. Ao mesmo tempo, ela se torna para a sociedade um instrumento de primeira ordem para se registrar a própria vida, pois o seu poder de "reproduzir exactamente a realidade exterior – por inerente à sua técnica – empresta-lhe um caráter documental e fá-la aparecer como processo de reprodução mais fiel, o mais imparcial da vida social" (FREUND, 1995, p. 20). Entretanto, ao longo de sua história, a fotografia aparece mais como um meio de representar o mundo aos sujeitos que fazem parte dele, imagens da vida, imagens da sociedade, imagens ilustrativas. Representa que o entendimento da imagem que é fixada ao "papel", parte de um sujeito que estipula o que quer mostrar e significar. Assim, a compreensão do pensamento do fotografado ou do sujeito que identifica a fotografia como um fato cotidiano de sua vida, partindo desta apreensão da imagem quanto narrativa

sequencial e discurso social, parece ser um tema ainda pouco explorado nos estudos em comunicação social. E mais! A percepção da conjugação das interpretações: fotógrafo (por meio da fotografia) e fotografado é algo que não é comumente posto em discussão.

Significa que compreender a fotografia a partir da visão do indivíduo que é fotografado em suas práticas cotidianas, a partir de um possível "descobrimento" identitário e/ou ainda uma reeducação social por meio do reconhecimento de si e de sua sociedade, parece revelar indícios de outra função que a fotografia possui: funcionar como um "espelho" de como os sujeitos distinguem suas sociabilidades e a sua cultura. Colocar este entendimento com base na percepção do idealizador da fotografia e entender o discurso produzido, por ambas as partes, parece indicar um exercício rico de significados, transformador de possíveis realidades.

Desse modo, nesta tese, **busca-se discutir e compreender a produção de sentidos provenientes de fotografias como forma de reconhecimento e discurso social a partir do olhar do fotografado, em diálogo com o olhar do fotógrafo (produtor da foto).** Além disso, ainda se questiona: será que a fotografia como representação da sociedade pode funcionar como um instrumento de reformulação social? A sua significação pode modificar (ou afetar) o processo comunicacional entre os sujeitos e os seus grupos de pertença? Poderia a fotografia empregar novos sentidos identitários (permitindo uma reflexão de características) não percebidos pelos sujeitos que tem a sua vida relatada em narrativas imagéticas? E mais: poderia a fotografia, associada do texto, ajudar o sujeito e o fotógrafo a construir um sentido de mundo?

Mesmo diante destas inquietações, acredita-se que só com a imagem não é possível obter respostas para estas interrogações, pois existem vazios no entendimento do que é só visto. Significa que reconhecemos a subjetividade da imagem fotográfica por si só e a multiplicidade de interpretações que podem existir por parte de quem a interpreta (ainda que a intencionalidade do fotógrafo seja objetiva). Com isso, propõe-se não apenas a utilização de narrativas fotográficas por meio de imagens do cotidiano de pessoas, como também a associação do texto em conjunto com a imagem, para ser possível a visualização e a produção de sentido ao fotografado. Com isso, trabalha-se as duas visões: a do fotógrafo (na escolha, produção da imagem e do texto que a acompanha) e a do fotografado (ao ver, produzir e interpretar a imagem).

A imagem fotográfica é um facilitador dinâmico na decodificação de textos visuais narrativos, de forma que podem produzir, quando conjugados com o texto tradicional, um maior entendimento do visto.

Logicamente, percebe-se o possível direcionamento do olhar do fotografado devido a presença do texto (assim como a escolha da imagem e do momento escolhido pelo fotógrafo). Porém, é justamente nesta dialética de produção de sentidos que se visa construir uma reflexão sobre o reconhecimento social de comunidades, através da linguagem visual. Para isso, a proposta é ir além da metodologia da Fotoetnografia (metodologia proposta por Luiz Eduardo Robinson Achutti, em 1997) e mesclar, com a mesma intencionalidade, fotos e textos, desenvolvendo assim, uma **Fotoetnotextografia**[1] (apresentada no Capítulo 4). Justamente por isso, ao longo do trabalho são apresentadas imagens que foram desenvolvidas durante a abordagem metodológica e que não dispõe da apresentação "tradicional" das normas acadêmicas (ou seja, não são seguidas da legenda e configurações de uma imagem comum, mas apenas do autor e nome da foto). Estas imagens não têm a simples intenção de ilustrar o texto escrito, mas fazer parte dele, com igual (e por vez maior) força de significação e peso científico. Esta proposta será justificada ao longo do trabalho.

Esta tese é fruto da inserção do autor pesquisador, desde 1999, na Ilha dos Marinheiros, na Laguna dos Patos e próxima a cidade do Rio Grande onde desenvolveu através da "observação participante" uma série de pesquisas e trabalhos de extensão, ao longo deste período, com seus alunos de graduação através do Projeto Fotográfico Ilha dos Marinheiros, com o uso de fotografias na investigação antropológica, etnográfica e de processos de comunicação social.

Por isso, o desenvolvimento de uma nova abordagem metodológica (a Fotoetnotextografia) que trabalhe com a fotografia na pesquisa científica acaba por se tornar também um dos intuitos da presente tese.

Observando a amplitude destas reflexões, propõe-se neste trabalho a verificação destes questionamentos por meio do uso da imagem fotográfica conjugada com o texto e utilizada como discurso sociolinguístico em sociedades onde a comunidade ainda é pouco afetada pelas tecnologias modernas da comunicação e da informação, verificando se com o uso da linguagem fotoetnotextográfica os fenômenos sociais conseguem ser inteligíveis e tem melhor compreensão, na *Ilha dos Marinheiros* (apresentada no Capítulo 5).

Este trabalho também olha para elementos identitários que caracterizam a comunidade estudada. Desse modo, componentes provenientes da *religiosidade*, do meio

[1] Fotoetnotextografia – Termo cunhado pelo autor que significa o uso da fotografia conjugada com o texto tradicional em discursos etnográficos.

de *trabalho*, da *família* e dos *mitos e lendas* do ilhéu pertencente à Ilha dos Marinheiros, são levados em consideração, apontando para um discurso identitário capaz de ser reconhecido e fortalecido através das imagens fotográficas realizadas. Assim, a estrutura antropológica cultural do ilhéu é trabalhada e registrada fotograficamente, atentando para jamais separar a cultura material da cultura imaterial quando se busca o reconhecimento social de uma comunidade, ainda que produzido inicialmente pelo discurso imagético (LÉVI-STRAUSS, 1993, p.19).

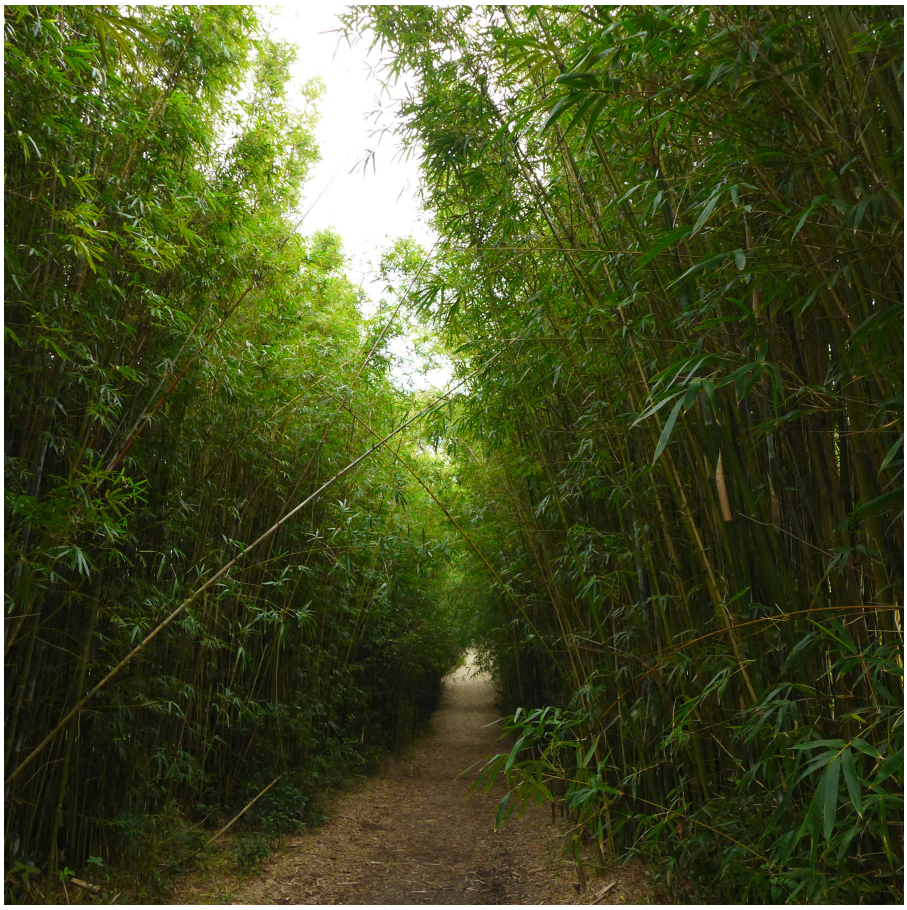
Com isso, esta tese mostra por meio do texto e das imagens, os labirintos na região da Marambaia e dos Fundos da Ilha, que é onde se "esconde o lobisomem" (temido pelos ilhéus), que também é "homem e barco mal construído", que também é "feio que dói", que assusta e condiciona os ilhéus na sua formação cultural e social. Fala também das "bruxas que perseguem os jovens e solitários pescadores que se aventuram a pescar à noite no mar" (conforme afirma um dos ilhéus). Aborda a vida cotidiana do ilhéu, suas casas e barcos "que nos falam sobre parte do imaginário/simbólico implícito no modo de vidas dos pescadores" (LIMA, 2003, p. 306) e que dialogam com as divindades do mar e do céu, estabelecendo "trocas" e "votos"[2]. Desse modo, o ilhéu se reconcilia com as "divindades" através dos ritos de passagem do mundo profano ao mundo divino, através das práticas religiosas.

Esta tese também fala de lendas, como a do "Negro Lucas", escravo fugitivo que fundou um quilombo na ilha e que continua, ainda hoje, a se esconder entre as taquaras, nos labirintos da Marambaia e próximo às casas dos pescadores (conforme conta a lenda relatada pelos ilhéus). Ali o Negro Lucas ficaria para assustar e perseguir os brancos andantes solitários na ilha. Justamente por ser "mal falado", nenhum ilhéu se diz descender de negros, mas muitos afirmam descenderem de índios (primeiros habitantes do lugar). São lendas que constroem o imaginário do ilhéu, que estão enraizadas na sua história e são verbalizadas no visual de "espantalhos voadores", nos túneis de taquaras esparramados pela ilha e nos rumores que as taquaras fazem quando sopra o vento vindo do mar.

[2] Votos - objetos materiais, práticas de sentido religioso ofertados aos seres sobrenaturais e, particularmente aos santos, em retribuição a graças ou favores recebidos (GIFFONI, MARIA AMÁLIA,1980, p.1).



Labirinto. Foto de Carlos Recuero



Túnel de taquaras Foto de Carlos Recuero

Porém, as taquaras também são a proteção dos ventos. Outras vezes mostram que as marés preveem o "rebojo[3]" e a "viração[4]". Em outros momentos, trazem o medo do

[3] Rebojo – sopro do vento, tempestade, redemoinho.
[4] Viração – vento forte que muda o tempo.

que se ouve e não se vê, pois em noites escuras ou de ventos, os "demônios" temidos pelos ilhéus saem a assustar e ali ficam, espreitando e assombrado os passantes com seus murmúrios.



Foto Carlos Recuero

Nesta tese ainda busca-se mostrar as imagens das coisas e dos objetos que compõem o cotidiano do ilhéu e fazem o linguajar popular de pessoas simples e alfabetizadas "pela vida". Olha-se para os pescadores e se remete ao mito dos aventureiros do mar. Busca-se narrar (através de imagens fotográficas simbólicas e sígnicas, juntamente com textos visuais) esta história, esta cultura, onde os "ex-votos[5]" das salas de milagres, altares religiosos ou mesmo ao lado de timões e enfeites de seus navios e na proa das embarcações, acabam por defender o ilhéu dos monstros marinhos mitológicos.

[5] Ex-Votos – mesma coisa que votos.



Foto Jandré Batista

A presente tese apresenta o ilhéu, o nativo, homem e mulher, lavrador/pescador, pequeno agricultor (um trabalhador) que teme o desconhecido, a "macumba do cais do porto", o "olho gordo" e outras maldades vindas da cidade, assim como as coisas dos "negros e dos orixás" (LIMA 2003).

Busca-se mostrar o trabalho do ilhéu, as divisões de tarefas que estão acostumados, o seu cotidiano e como ele lida com isso. Na Ilha, os homens são pescadores, ou agricultores. As mulheres são "donas de casa" e ainda agricultoras ou floristas. Embora agora (na atualidade) alguns jovens trabalhem ou estudem na cidade e retornem à Ilha a noite para casa, as tradições familiares ainda permanecem como no passado.



Foto Paulo Azambuja

Mostra-se a religiosidade deste povo, no espaço sagrado delimitado pela cruz, que "é de Jesus, que é Deus" (conforme nos contam os ilhéus). É por medo dela que há a devoção aos Santos Padroeiros que estão nas capelas da ilha, significando a pureza, a luz, o sol, o respeito ao sobrenatural. "Também há Maria, a mãe de Jesus", nos conta um pescador. Ela que é representa no azul, pois é considerada como sendo aquela que envolve o próprio sol e o céu. Maria é relatada por eles, como sendo aquela que contém "Jesus em seu seio" e o "dá ao mundo como luz". Esta religiosidade dá aos homens das águas, os pescadores, aos homens da terra, os lavradores, "tementes a Deus e aos seus santos padroeiros" (MARQUES, 1973, p.16), estes componentes da fé católica que permeiam o imaginário popular do homem da ilha dos Marinheiros.



Foto. Carlos Recuero.

Quando se fala de religiosidade do ilhéu, fala-se do Cruzeiro[6], que é um mito impregnado pelo fato histórico, um rito de passagem. Ele surge com "José Bento dos Santos, esposo de D. Luísa", quando ele "resolveu com mais dois amigos, Inácio Pereira e Júlio Davi dos Santos, colocar uma cruz no campo e pedir a Deus que mandasse chuva" (AZEVEDO, 2003, p. 89). Assim, depois do "milagre", outros pedidos foram feitos à cruz, e todos foram atendidos. Assim, as três comunidades religiosas católicas da Ilha dos Marinheiros adotaram este mito como parte da religiosidade, e, hoje, todas possuem o seu próprio "cruzeiro". Esta devoção da imagem do "cruzeiro" é única na religiosidade popular do Rio Grande do Sul e a sua importância como signo da fala e da relação com a divindade que não se vê é muito importante na vida dos ilhéus da Ilha dos Marinheiros.

A família é outro ponto importante e que é trabalhado nesta tese, pois identifica e caracteriza a realidade do ilhéu. Ela é patriarcal. O homem manda e a mulher obedece. Não se recebe visitas se o homem não está em casa. Todas as responsabilidades dos filhos são atribuídas à mãe, à mulher, à dona de casa. Se o pai não está em casa, a liderança da família é atribuída ao homem mais velho presente na casa. A mulher, normalmente, jamais é vista com este comando. Entretanto, o sentimento de união é muito grande. Se viaja e se retorna à família. Mesmo depois de casados, os filhos moram juntos com seus

[6] Cruzeiro: cruz colocada no campo, e vista pelos ilhéus da Ilha dos Marinheiros como um local onde se fazem pedidos, se agradece milagres recebidos e até onde as procissões vão levando em andores com os Santos Padroeiros, entoando cantos e orações.

pais e criam seus filhos ao lado dos avós e bisavós.



Fotos Carlos Recuero

Assim, esta tese apresenta um estudo da realidade cultural de uma comunidade peculiar. Traz o cotidiano e a sua organização social por meio do processo fotoetnotextográfico, executando um exercício de antropologia e linguagem visual, onde a observação é narrada - juntando os dois suportes: a oralidade no texto escrito da forma tradicional e a oralidade da imagem fotográfica. Por meio desta metodologia se traz uma descrição técnica e também interpretativa das características significativas, tradicionais e culturais do ilhéu.

A escolha do uso da fotografia no estudo das letras está ligada às inúmeras possibilidades de observação e leitura que ela permite. De fato, Collier Jr. diz que "o valor da fotografia, nesta circunstância, é que ela oferece modos singulares de observar e descrever a cultura" (COLLIER JR., 1973, p. 34), ou seja, a fotografia também pode ser

pensada como uma forma de discurso.

Susan Sontag evidencia que "a Fotografia fornece provas. Determinada coisa de que ouvimos falar, mas que nos suscita dúvidas, parece comprovada quando delas vemos uma fotografia" (SONTAG, 1981, p. 05). Logo, ela constrói o imaginário social e também o confirma pelo poder de veracidade que lhe é atribuído. Com isso, é possível perceber que a realização deste trabalho com fotografias apresenta uma premissa: "a fotografia implica, de nossa parte, um conhecimento e uma aceitação do mundo tal como a câmara o registra" (SONTAG, 1981, p. 22). Logo, a realidade que apresenta a imagem, não foi fraudada.

Trabalha-se com fotografias pois se considera "que apresentações visuais seriam capazes de ultrapassar barreiras instransponíveis para a comunicação verbal" (MEAD *in* SAMANIN *apud* ALVES, 2004. p. 47). Isto evidencia que a utilização das imagens fotográficas é também eficaz na descrição da realidade do mundo visível (assim como o texto). É o que relata Guran ao dizer que na "utilização da fotografia, o que importa é a eficiência da foto em transmitir com clareza uma determinada informação. Deste modo, foto boa é foto eficiente" (GURAN, 2002. p. 10).

Entretanto, "uma narrativa fotoetnográfica deve se apresentar na forma de uma série de fotos que estejam relacionadas entre si e que componham uma sequência de informações visuais" (ACHUTTI, 2004. p. 109). Logo, trabalhar com fotografias (e, especialmente, como forma metodológica de construir um trabalho acadêmico) implica em um trabalho cuidadoso que exige tanto um conhecimento prévio da técnica, quanto teórico.

Etienne Samain, ao comentar o livro Balinese Character de Bateson e Mead, diz ao se reportar ao uso da imagem e do texto, por eles aplicado na narrativa etnográfica:

> Bateson e Mead sabiam que a imagem não era equivalente do texto, sabiam que a capacidade despertadora da imagem não podia igualar a função enunciativa da linguagem. Sabiam, fundamentalmente, que ambas ofereciam algo singular e se complementavam. Atribuíram credibilidade às imagens, procurando através delas traduzir ideias e conceitos relacionados ao "ethos". Imagens sem as quais teriam precisado não de um livro, e sim de 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 (SAMAIN *in* ALVES, 2004. p. 69).

O diálogo das percepções do velho e do novo, aqui presentes, na luta sobre as visões de mundo urbanas e modernas, rurais e cosmopolitas, diante da tradição, do mítico,

do religioso e do sobrenatural, dão a matéria prima para o pesquisador verificar este trabalho de linguagem e de antropologia visual. Por isso, se considera a importância de perceber a Fotoetnotextografia como eficiente forma de narração dos fenômenos etnográficos observados, já que é um trabalho de linguística que conjuga imagens e textos.

Há uma busca por se investir, ainda, em alguns conceitos de linguagem usados por Bakhtin (2010) no "discurso de outrem", pois "a vida (...) não afeta um enunciado de fora, ela penetra e exerce influência num enunciado de dentro, enquanto unidade e comunhão da existência que circunda os falantes". Desse modo, ela "dá a qualquer coisa linguisticamente estável o seu momento histórico vivo, o seu caráter único" (BRAIT, 2005, P.67)

Assim, este trabalho se divide em 8 capítulos. O primeiro deles, consiste nesta introdução, acompanhada do esclarecimento dos objetivos propostos no trabalho. Após, no segundo capítulo, se fala da imagem como forma de facilitar o conhecimento e a sua importância na formação ocidental do mesmo, que privilegia a visão. Apresenta-se, ainda, a imagem fotográfica e as suas implicações sociais e culturais desde a sua invenção. Verifica-se a importância que a fotografia ganhou através do tempo e a dimensão que se deve dar para o seu uso, como uma das mais importantes formas de se poder observar um fenômeno (ou, pelo menos, registrar), chegando até o seu uso como instrumento de narração etnográfica, como formação do conhecimento e formas de discurso linguístico.

No terceiro capítulo, aborda-se a Fotoetnografia e os caminhos para a Fotoetnotextografia e a sua fundamentação. Para isso, utiliza-se de autores como Gregory Bateson & Margaret Mead, Bronislaw Malinowski, Marcel Mauss, Luiz Eduardo Robinson Achutti, André Alves, Pierre Bourdieu, entre outros, a fim de poder elaborar o que se chama de "bricolagem" de métodos, para se chegar ao método proposto: a Fotoetnotextografia.

O quarto capítulo apresenta justamente a explicação detalhada da abordagem metodológica escolhida. Como foi feito, como se deve fazer, o que ela propõe e algumas considerações para a sua execução são apresentadas. Este capítulo também é composto pelas normas para o uso da fotografia em trabalhos científicos, como linguagem que busca fortalecer a narração de pesquisas e trabalhos etnográficos. Por fim, também apresenta orientações e definições de conceitos e modos de trabalho na Fotoetnotextografia.

O quinto capítulo apresenta a Ilha dos Marinheiros, o observável desta tese. Nele se busca entender seu conceito e historicidade, descortinando a identidade do ilhéu, seu

modo de vida, seu trabalho, seu cotidiano, seus mitos, suas crenças e a sua religiosidade, afim de que se possa elaborar uma clara ideia da identidade e de como esse povo se diferencia do continental.

O sexto capítulo é um exercício de linguagem realizado pelo ilhéu e a aplicação de um discurso visual com o uso da fotografia, a fim de construir a observação e a verificação da Fotoetnotextografia na Ilha dos Marinheiros. É justamente neste capítulo que tentamos verificar como o ilhéu se reconhece na construção de narrativas visuais. Por meio dele foi possível verificar elementos que serão fundamentais para a sua identidade e que são claramente apresentados nos relatos imagéticos: a religiosidade, a família, o trabalho e os mitos e lendas.

O sétimo capítulo, então, apresenta as construções fotoetnotextográficas realizadas pelo pesquisador. Aqui se aplica o método com base na descrição anterior do ilhéu e seguindo rigorosamente as premissas apresentadas anteriormente para a construção e execução do método. Trechos de entrevistas, trechos do diário de campo e da observação participante complementam as imagens e constroem um discurso singular de um etnógrafo que vivencia e busca compreender a cultura do povo ilhéu.

Por fim, no último e oitavo capítulo, apresenta-se as considerações finais. Ali são levantadas algumas conclusões relacionadas não apenas à aplicabilidade do novo método proposto, como também com relação ao uso de imagens na pesquisa como forma de reconhecimento social e produtora de sentidos de uma cultura peculiar.

1.1 OBJETIVOS

1.1.1 Objetivo Geral

Discutir e compreender a produção de sentidos provenientes de fotografias como forma de reconhecimento e discurso social a partir do olhar do fotografado, em diálogo com o olhar do fotógrafo (produtor da foto) por meio de uma Fotoetnotextografia.

1.1.2 Objetivos Específicos

* Compreender como o ilhéu da Ilha dos Marinheiros se reconhece a partir da narrativa fotográfica de seus processos sociais;
* Verificar as possíveis ressignificações produzidas pelo diálogo entre o olhar do fotografado e o olhar do fotógrafo;
* Utilizar a fotografia como discurso em uma narrativa social de modo que possa fazer refletir e significar processos sociais a partir da visão de si na imagem apresentada e na elaboração de discursos etnográficos;
* Elucidar a importância da conjugação de textos com imagens (no discurso acadêmico e com igual peso de importância) como fundamentais para a construção do conhecimento de culturas;
* Desenvolver um novo método de pesquisa (Fotoetnotextografia) que contribua para a utilização e compreensão da fotografia como aporte fundamental para as ciências sociais.

1.2 JUSTIFICATIVA

Trabalhar com fotografia associado à etnografia ainda é algo relativo novo dentro dos estudos em comunicação. Pensa-se que a associação destas práticas permite uma melhor visualização dos processos sociais quando se foca a compreensão da imagem quanto significante, indutora de novas reflexões. Como afirmado por Boris Kossoy (ao se referir à fotografia), em seu livro "Fotografia e História": "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" (KOSSOY, 1989, p. 15). Estas expressões imagéticas, referem-se à fotografia como um testemunho gráfico da realidade visível diante da memória individual ou coletiva do ser humano, e da sua capacidade de criação, documentação e expressão com a captura destes registros imagéticos como obra de um aparato mecânico ótico, onde seu operador assessorou na sua obtenção.

Reconhecendo a abundância de imagens que preenche a sociedade da atualidade, questiona-se sobre a diferença quantitativa de pesquisas que se focam em estudos relacionados com a fotografia com relação a outros meios de comunicação (como a televisão e a Internet), afinal a cultura visual que caracteriza nossa sociedade gira em torno de imagens (incluindo as fotografias) (DIKOVITSKAYA, 2006).

De fato, desde os imensos daguerreotipos (que imediatamente após o anúncio da sua invenção inundaram as ruas do mundo industrial), até o estrondoso surgimento das modernísimas câmaras digitais da atualidade do terceiro milênio, nada mais temos feito (os fotógrafos) do que capturar o *índex* do visível, ou seja, uma reprodução "perfeita", com identificação imediata do registrado (VANLIER, 1983).

Portanto o uso da fotografia em pesquisa, onde *"*os aparelhos são produtos da técnica que, por sua vez, é um texto científico aplicado*"* (FLUSSER, 1998, p.33), focando uma reflexão de como o sujeito compreende a sua sociabilidade e a sua cultura a partir destas imagens que narram suas práticas sociais, parece ser pertinente aos estudos em comunicação, pois para Aumont (1995) a sociedade moderna centra-se em imagens que comunicam e que, por vezes, aparecem imóveis e registradas em folhas de papéis como as fotografias. O estudo do que elas comunicam, atuando como mediadoras do reconhecimento do sujeito quanto integrante de um determinado grupo cultural, indica significados que estão ligados a estudos de recepção. Desse modo, um artefato comunica por meio de imagens gravadas, a ideia e o momento registrado por uma pessoa (o fotógrafo) e ressignifica no momento em que o fotografado identifica-se, trazendo uma possível nova percepção de si ou a comunidade que se vê na fotografia. É exatamente esse "ressignificar-se" (ou ainda um reconhecimento) por parte do sujeito e da comunidade fotografada que foca a presente pesquisa.

Mesmo retomando o discurso primário sobre a fotografia apontada pelo senso comum como o de ser "a imitação mais perfeita da realidade", "um espelho com memória", ou ainda "que uma fotografia (ou imagem) vale por mil palavras", pensa-se que o uso da fotografia como principal elemento de pesquisas é algo ainda pouco explorado. Vivemos a "civilização da imagem" (AUMONT, 1995), então, por que não aprender a entender a sociedade através da observação e compreensão dos indivíduos a partir do registrado nas imagens fotográficas (já que a formação do conhecimento ocidental se faz pelos sentidos, principalmente pela visão, inclusive na decodificação de caracteres da língua escrita)?

Entretanto a contundente produção de imagens no mundo moderno tem gerado, em contrapartida, uma alienante parcimônia do olhar a tudo que nos cerca e nos rodeia. O homem moderno tem sido o alvo, bombardeado em sua percepção que é amplamente visual e auditiva, a ponto de chegar a olhares agnósticos e saturados da própria realidade. O homem moderno não tem tempo para se ver... Quando muito para ver os outros. Por este motivo, buscou-se uma comunidade com certo grau de "afastamento" da abundancia

tecnológica e visual, pois suspeita-se que, talvez, este olhar seja um pouco mais "límpido".

Acredita-se que fruto deste processo de excessos de informações e imagens incidam em um homem moderno pouco observador, pois haveria uma incapacidade de desenvoltura no olhar que acentuou limitações visuais para sua realidade, e desenvolveu uma incansável visão que transfigura o olhar da realidade em um olhar transmutado pela metonímia do real. A possibilidade de analisar o que a fotografia lhe dá (visando o reconhecimento do sujeito de si e de suas práticas), ao poder se ver e, apontar para um possível desenvolvimento de uma identificação com o que o circunda.

Aproveitando a fotografia como instrumento de educação pela visão e pela ocasião que permite ao homem de se reconhecer dentro do processo histórico, ela se constitui em depoimento concreto na abordagem de fatos e acontecimentos que relatam uma sociedade (no caso da pesquisa proposta, a situação vivida pelos moradores da Ilha dos Marinheiros), de forma que esta observação o prepare para a sociedade atual.

Além disso, acredita-se que a associação da etnografia com a foto e o texto são um importante instrumento de revelações de discursos sociolinguísticos de sociedades, como dizem autores (Achutti e Alves, por exemplo) que trabalharam a Fotoetnografia e comprovaram em seus trabalhos *Fotoetnografia, um estudo de Antropologia Visual sobre cotidiano, lixo e trabalho* (1997) e *Os Argonautas do Mangue* (2004) o sucesso da empreitada.

Todavia pensa-se que é possível melhorar o uso da fotografia em pesquisas e que vá além do uso como ilustrações em trabalhos científicos e, que sirva para descrever fenômenos, auxiliar a clarear observações científicas sociais e encontre um lugar como linguagem, por isso, a Fotoetnotextografia.

Não se pretende com esse trabalho mostrar a importância que deve ser dada à fotografia, mas talvez apresentar algumas ideias que produzam, com a observação do sujeito que é fotografado, o despertar de uma consciência crítica transformadora (no caso, do ilhéu), sobre o seu cotidiano e a sua importância na dialética da vida; e que a fotografia mostre dentro das ciências sociais, que mais do que imitar o "real", ela educa, comunica, ressignifica e permite este reconhecimento social de modo a formar consciências que favorecem o desenvolvimento humano.

Aborda-se também, neste trabalho, a perspectiva de um estudo etnológico desta população, através das suas relações com a natureza e da prática artesanal de cultivar a terra e de pescar, sendo o mesmo realizado com fotografias. Assim, se pode entender as

relações com a natureza e com o ciclo do tempo 'natural' que rege a sociedade ilhéu, visando-se assim descortinar como o grupo social desenvolve as relações e as ações culturais e religiosas como forma de consolidar as relações sociais e as relações de parentesco na formação da cultura ilhéu.

Parte-se de trabalhos já desenvolvidos durante o percurso do presente autor, quanto professor, pesquisador e fotógrafo na própria Ilha dos Marinheiros, os quais foram desenvolvidos em suas duas dissertações. Desse modo, pensa-se em aprofundar os estudos trazendo visões novas sobre a realidade desta comunidade de ilhéus a partir da narrativa sequencial por meio da imagem fotográfica, de forma com que se possa ver o quanto a imagem comunica, transforma e ressignifica a realidade individual e social destes grupos "marginais"[7].

Percebe-se, cada vez mais na fotografia a possibilidade do seu uso como linguagem, como um instrumento de educação, onde tem-se a oportunidade de fazer o homem se reconhecer dentro do processo histórico, já que para Collier Jr. "a máquina fotográfica não se apresenta como um remédio para nossas limitações visuais, mas como um auxiliar para nossa percepção" (COLLIER JR., 1973, p.1).

Pierre Bourdieu (2003) diz que ao constituir a fotografia em objeto de estudo, e se entende aqui como objeto de estudo, deve se primar por uma decisão metodológica de primeiramente investigar os grupos reais, levando-se em conta que somente assim será entendida a significação, pois a mesma sempre está ligada a estrutura do grupo e não a indivíduos isolados.

O olhar fotográfico descreve com uma qualidade de síntese que supera outros tipos de narração. Este olhar permite a ação da observação sobre o objeto fotografado de forma concreta e duradoura, pois permite uma infinita re-observação. A função social da fotografia documental é incontestável neste caso. Diante desta premissa, Barthes nos remete ao processo de comunicação, onde o emissor da mensagem (o fotógrafo), o meio (a fotografia) e o receptor (o observador) interagem entre si, além da imaginação e de forma que evidenciem a realidade sobre o real observado.

Henri VanLier (1983), ao reportar-se a obra "*Na Pequena História da Fotografia*" de Walter Benjamin (1991), diz que a verdade é vista de outra forma por meio da fotografia, pois da câmera aos olhos, a mediação dirige-se à consciência e ali se forma (pela observação da imagem fotográfica) um espaço elaborado inconscientemente no

[7] Fala-se em grupos "marginais" pelo fato de que os moradores da Ilha dos Marinheiros estarem, de certa forma, afastados (em alguns casos até excluídos) da população urbana e permeada de tecnologias.

registro fotográfico. Assim, é possível uma conscientização, pois vale a força da imagem, da fotografia estática. A sistematização cultural como fato social é evidenciada no "clicar" e, após, no olhar, pois a fotografia é o resultado de uma experiência vivida, e gravada.

A fotografia e a preocupação com as situações humanas trazem com a documentação visual e fotográfica a fidelidade de um acontecimento registrado e gravado em um precioso artefato, a foto, que é sempre uma representação do real; uma prova testemunhal de uma verdade vivenciada e uma inquietante reapresentação da própria vida engatilhada em um poderoso disparador do processo de memória e de recordação.

Visto as duas reações imediatas que estabelece pela visualização e pela revelação do rotineiro, a fotografia nos descortina novos modelos de investigação em ciências sociais, onde a imagem fotográfica não deve atuar como coadjuvante, mas é o próprio instrumento que narra, age e interage com o pesquisador e o pesquisado na formulação de hipóteses, teses e na formulação de conclusões. Logo, a construção do discurso é feita e o sentido pode se percebido.

Portanto, a fotografia não é vista a partir da visão do indivíduo que é fotografado em suas práticas cotidianas, ou mesmo visando um possível "descobrimento" identitário do objeto fotografado. Ainda não se pensa, com regularidade que a imagem fotográfica pode ser usada para uma reeducação social por meio do reconhecimento de si e de sua sociedade, quando visualizados. Todavia se percebe que a imagem técnica parece poder revelar indícios de outra função que possui: a de funcionar não só como um "espelho", mas que pode possibilitar que os sujeitos distingam suas sociabilidades e a sua cultura nela significados.

Outro aspecto relevante sobre a fotografia é que o que é nela registrado aponta para o sujeito enquanto narrador de si e dos outros e de como pode se ver construtor e narrador de si mesmo e de seus processos sociais e cotidianos através das imagens que captura. Desse modo, como se pode compreender a função, a possibilidade de significação da imagem fotográfica enquanto capaz de propor o reconhecimento social, partindo da visão do sujeito (e de seus grupos de pertença) para o centro produtor da imagem. Isso se dá por meio de uma possível produção de sentidos que é proveniente do olhar do fotografado em conjunto com o do pesquisador.

Assim, questões surgem, como: será a fotografia capaz de agir como forma de reconhecimento social e produtora de um discurso mesclando olhares de diferentes locais (o ilhéu e o pesquisador)? Será que a fotografia como representação da sociedade pode

funcionar como um instrumento de educação neste povoado? Será que o iconográfico visual conjugado entre palavra e a imagem técnica em estudos da semiolinguística pode apresentar uma ação discursiva própria? A compreensão da sua significação pode modificar (ou afetar) o processo comunicacional entre os sujeitos e os seus grupos de pertença? Pode a fotografia criar novos sentidos identitários permitindo uma reflexão de características registradas e demais simbologias nela gravadas e não percebidos pelos sujeitos operadores do aparato fotográfico ou que tem a sua vida relatada em narrativas imagéticas acompanhadas pelo texto?

Todas estas questões apontam para respostas enriquecedoras dos estudos linguísticos e sociais, pois não apenas são indicativo da possível força do discurso imagético, como também da sua capacidade de narrar histórias e produzir sentidos sociais.

Também se acredita que somente com o uso da imagem, não é possível obter respostas para estas interrogações, pois existem vazios no entendimento do que é só visto. Entretanto, a imagem fotográfica é um facilitador dinâmico na decodificação de textos visuais narrativos de forma que podem produzir, quando conjugados com o texto tradicional, (o que chamo de Fotoetnotextografia) um maior entendimento do visto.

Observando a amplitude destas reflexões, propõe-se neste trabalho a verificação destes questionamentos, tentando perceber se a imagem fotográfica conjugada com o texto e utilizada como discurso sociolinguístico em sociedades onde a comunidade ainda é pouco afetada pelas tecnologias modernas da comunicação e da informação, conseguem ser inteligíveis e tem melhor compreensão.

Assim, escolheu-se uma ilha, um mundo em miniatura para a aplicação desta tese: a Ilha dos Marinheiros. Ela está localizada no estado do Rio Grande do Sul, ao sul do Brasil, na maior laguna do mundo, denominada por seus habitantes como Lagoa dos Patos. O município do Rio Grande localizado na planície costeira do Estado do Rio Grande do Sul possui dois ambientes naturais: o ecossistema estuarino e o oceano costeiro. Ele é formado por uma faixa de terras baixas e fica na embocadura da Laguna dos Patos com o Oceano Atlântico. Através do canal que passa ao lado da cidade do Rio Grande, onde o Oceano Atlântico se comunica com a parte sul da Laguna dos Patos, o que configura, uma laguna e não a chamada Lagoa dos Patos.

Uma ilha com uma infraestrutura precária, do ponto de vista das necessidades básicas como saúde, economia, transportes e educação. Uma localidade onde a energia elétrica foi implantada em 1992 e a ligação por via terrestre ao continente concluída em 2003 através de uma estrada de chão batido que margeia a ilha, configurando através

destes dados uma inércia nos índices de desenvolvimento normais para a atualidade, se comparada com as regiões próximas no continente.

É, neste território que procura-se descobrir como se dá o reconhecimento dos sujeitos por meio da fotografia como narrativa da vida social, especialmente pela sua "inocência" (ainda)[8] com relação ao excesso de tecnologias existentes e que refletem a abundância de imagens características da atualidade mundial. O que parece facilitar o processo de captação da percepção ainda "pura" por parte dos ilhéus isolados por tanto tempo pelas questões geográficas, econômicas e sociais e que, aparentemente não possuem a visão e a prática cotidiana viciada em tecnologias como as comunidades mais modernas da atualidade e estabelecidas no continente.

A maneira como o sujeito que é fotografado se vê, a maneira como o sujeito compreende e se reconhece a partir da fotografia, é um estudo que faz um movimento partindo do centro da sociedade (ou seja, do pesquisador sobre os atores sociais) para ressignificar (ou associar um novo significado) e que o fotógrafo pensa propor ao "construir" ou "selecionar" a imagem.

Entretanto, trabalhando dentro da ótica de uma etnografia visual moderna, pensa-se também no sujeito como narrador de si mesmo. Ele não é mais só o objeto, mas também o protagonista da sua própria narração. A partir desta ótica o sujeito se descreve e narra o seu cotidiano também ao selecionar as imagens que lhe são mostradas de si e de seu habitat. Qual percepção que faz de si e da própria realidade que o cerca e de como a vê, registra e significa sua vida na sociedade através deste discurso visual que vê ou que produz?

Mesmo reconhecendo-se o potencial limitador de manipulação da imagem (por meio da escolha dos elementos técnicos e do aparato fotográfico utilizado e que vão vir a compor a fotografia realizada pelo fotógrafo), tais como a mediação entre o meio e a fotografia. A significação que ela contém e que age sobre o fotografado inserido no processo social registrado, permite uma outra visão, um outro entendimento, uma outra mensagem, um outro olhar para si, sobre o que o cerca de forma que lê o discurso produzido e elabora outros entendimentos sobre o seu cotidiano. Pois pode partir daí um novo discurso que gere uma maior compreensão relevante para a educação e sua inserção social.

[8] Se reconhece a afetação que a Ilha dos Marinheiros sofre com os macroprocessos tecnológicos atuantes do campo das mídias e das tecnologias em seu âmbito, mas, mesmo assim, considera-se que estes ainda são muito baixos com relação a outras localidades próximas à ilha.

Pensando assim, a significação que o ilhéu elabora ao ver uma narrativa fotográfica de si e de suas práticas sociais, indica possíveis leituras diferenciadas do que propõe o fotógrafo pesquisador ao disparar a câmera. Do mesmo modo a narrativa produzida pelo ilhéu fotógrafo e sujeito sobre si e suas práticas sociais, darão a mesma leitura do que a produzida pelo pesquisador?

Com base em estudos desenvolvidos por pesquisadores que trabalham com a antropologia visual (como Gregory Bateson, Margareth Mead, John Collier Jr., Luiz Eduardo Robinson Achutti e André Alves), cria-se uma metodologia fotográfica que proponha um sistema de elaboração de imagens fotográficas conjugadas com o texto. Busca-se não apenas fotografias etnográficas, mas a possibilidade de uma reflexão sobre as descrições sociais de uma comunidade feitas por uma imagem técnica, mas que também possua uma abordagem epistemológica do sujeito enquanto espectador de si, ou seja, da visão e reflexão que o pesquisador faz sobre ele e que ele, também protagonista elabora de si.

Acredita-se que o uso do suporte fotográfico na descrição de atividades sócio culturais e diárias da Ilha dos Marinheiros compreendido pelo próprio fotografado, pode proporcionar pistas e linhas para a formulação de uma possível nova consideração para o uso da fotografia de forma científica e etnográfica nas ciências sociais (em especial, na área das Letras), e principalmente uma articulação para o uso da palavra conjugada com o texto em processos narrativos. Busca-se ainda, duas visões fotográficas, a do pesquisador que fala sobre o outro e a do próprio outro que fala de si. Assim, tem-se dois discursos que, quando analisados juntos, parecem ser capazes de produzir sentidos enriquecedores para o estudo de narrativas sociais.

A fotografia usada em pesquisa, onde *"*os aparelhos são produtos da técnica que, por sua vez, é um texto científico aplicado*"* (FLUSSER, 1998, p.33), apontam para uma reflexão de como o sujeito compreende a sua sociabilidade e a sua cultura a partir da visão destas imagens que narram suas práticas sociais e significam a existência do rompimento entre a realidade do assunto e o registro do mesmo, do seu *analogon*[9].

O estudo do que fotografias comunicam, atuando como mediadoras do reconhecimento do sujeito enquanto integrante de um determinado grupo cultural e de como indicam significados que estão ligados a estudos de recepção, percepção e de elaboração de discursos linguísticos com ampla compreensão social é ainda novo e,

[9] Analogon. Semelhante, idêntico, igual. Equivalente.

portanto, se trilha uma estrada ainda pouco explorada.

Desse modo, um artefato fotográfico que comunica por meio de imagens gravadas, fixa o *analogon*, a ideia e o momento registrado por uma pessoa (o fotógrafo) e ressignifica o momento em que o fotografado pode se identificar, trazendo uma nova percepção de si ou da comunidade que se vê na fotografia re-significada.

É exatamente esse "ressignificar-se" (ou ainda um reconhecimento) por parte do sujeito e da comunidade fotografada que foca a presente pesquisa, pois a partir dela é que se estuda como o sujeito elabora uma troca linguística entre si com o uso de um novo modelo semiolinguístico discursivo e fotográfico dentro dos seus grupos sociais de pertença. Pierre Bourdieu (2003) diz que:

> Porque ela possui a intenção de fixar, quer dizer de solenizar e eternizar, a fotografia não se pode confiar aos acasos da fantasia individual e, pela mediação do ethos, interiorização das regularidades objetivas e comuns, o grupo subordina esta pratica à regra coletiva, de tal modo que a mais simples fotografia exprime, além das intenções explícitas daquele que a fez, o sistema dos esquemas de percepção, de pensamento e de apreciação comum a todo um grupo (BOURDIEU in MIRANDA, 2005, p. 42).

O homem moderno não tem tempo para se ver. Quando muito para ver os outros. Fernando Braune em seu livro *Surrealismo e a estética fotográfica* aponta que "Ver demais nos apresenta o pensamento de Diderot na contemporaneidade, porque vivemos, hoje, a cegueira por vermos demais" (BRAUNE, 2000. p.133). Por este motivo, buscou-se uma comunidade com certo grau de "afastamento" da abundancia do bombardeio tecnológico visual, pois suspeita-se que, talvez, este olhar seja um pouco mais "límpido", mais puro sobre como pensam através de imagens.

Acredita-se que fruto deste processo de excessos de informações visuais e a quantidade de imagens que incidem sobre o homem moderno e tecnologicamente incluído na sociedade contemporânea o tornem pouco observador, pois haveria uma incapacidade de desenvoltura no olhar, pelo excesso que vê e que acentua limitações visuais para sua realidade. Sendo assim ele desenvolveu uma incansável visão que transfigura o olhar da realidade em um olhar transmutado pela metonímia do real.

A possibilidade de trabalhar com os habitantes insulares, suas fotografias e as por eles produzidas como narrativas etnográficas não representam realidades, mas significam verdades fotográficas do significado do real para eles próprios já que possibilitam analisar que a fotografia permite (visando o reconhecimento do sujeito de si e de suas práticas),

de poder se ver em uma realidade estática, e apontam para um possível desenvolvimento de uma identificação com a realidade e a imagem fixada, construída sobre o referente da realidade e análoga a realidade que o circunda.

Aproveitando a fotografia como instrumento de educação pela visão e pela ocasião que permite ao homem de se reconhecer dentro do processo histórico, ela se constitui um discurso com um depoimento concreto na abordagem de fatos e acontecimentos que relatam uma realidade (no caso da pesquisa proposta, a situação vivida pelos moradores da Ilha dos Marinheiros), de forma que esta observação o prepare para a sociedade atual e o permita se reconhecer como protagonista de um discurso.

Congelar o tempo, um momento, uma fração da história, permite ao homem na imagem fotográfica poder se rever. A constatação visual da realidade e de suas potencialidades pode ajudá-lo a tentar mudar, à ressignificar a si e às suas práticas sociais (RECUERO, 2009). Ver-se em sua realidade social, perceber que, ao olhar a fotografia, observa o "real" em que vive e que dele toma consciência, parece apontar para uma desenvoltura da identidade social que, a partir daí, pode ser forjada com vigor, visando uma mudança na forma de pensar, agir e viver.

A fotografia entra nesse processo como uma forma de constatação visual da realidade do ilhéu e de suas potencialidades, o que pode trazer uma mudança ou, ao menos, um espaço para reflexão de sua vida.

Podemos nos libertar das palavras na descrição e na observação de fenômenos. A precisão fotográfica é praticamente milimétrica. As reações diante de uma fotografia são incontáveis. A identificação com a realidade é imediata.

A fotografia possui uma leitura universal e funciona quase como um espelho da realidade. Pois o espelho representa objetos com fidelidade, mas não os retém. A fotografia retém a realidade registrada e permite a re-observação quantas vezes for necessário sem sofrer alteração indicial do que registra.

A realização de uma fotografia de forma orientada, criteriosa, praticada com seriedade, leva a produção de imagens com cientificidade a elaboração de textos visuais narrativos e pode fornecer pistas para uma dialética funcional ao mudar a visão por parte das massas e do individuo sobre o que se vê, pois descortina ao fotografado, como mediadora, a si mesmo e o seu protagonismo na elaboração do discurso como sujeito e parte dele.

Sabe-se que as reações diante de uma fotografia são volúveis por parte de quem as vê, mas percebe-se também que a reação do fotografado lhe permite retomar o

momento da sua obtenção e assim repensar o passado e acredita-se que lhe possa estimular e acionar uma mudança social e comportamental, com enormes reflexos na própria vida e na sua adaptação à modernidade.

Não se trabalha só com textos pois, "ao inventar a escrita, o homem afastou-se ainda mais do mundo concreto quando, efetivamente, pretendia aproximar-se dele" (FLUSSER, 1998. p. 30). De fato, percebe-se que todas as leituras de textos tradicionais escritos, quando não integrantes das ciências exatas, permitem a imaginação interpor-se entre a escrita e a compreensão exata do fenômeno.

Villén Flusser afirma ainda, reforçando essa tese com relação ao uso da fotografia, de que "o derradeiro significado dos conceitos são imagens" (FLUSSER, 1998, p. 31), pois em uma civilização ocidental que prioriza a visão como forma de aprendizagem e formadora de conhecimento, relegar a um segundo plano a própria visão do fenômeno para descrevê-lo pela escrita é verdadeiramente ignorar a natureza do próprio ser.

Já Susan Sontag afirma que "a fotografia fornece provas" (SONTAG, 1981. p. 5), ou seja, a partir dela, se tem um meio de comunicar realidades, de focar fatos concretizados capazes de serem vistos fixados em um papel. John Berger diz que "ver precede as palavras. A criança olha e reconhece antes mesmo de poder falar", (BERGER, 1999. p. 9) o que aponta a importância da imagem, da visualidade no processo cultural e de construção identitária do sujeito.

Está visualidade dos fenômenos é ligada ao fato de que grande parte do conhecimento esta também ligado ao ato de enxergar, de ver os acontecimentos e têm levado a vislumbrar a possibilidade da mudança de paradigmas nas aplicações científicas que as imagens quando utilizadas podem ocasionar, em especial a fotografia.

Assim a fotografia traz consigo uma capacidade textual imensa, pois como diz Elizabeth Duarte.

> A instância enunciativa, pressuposta pelo texto fotográfico, pode ser projetada num eixo comunicativo, entre um saber do enunciador-emissor e um enunciatário-receptor. Isso supõe um saber do enunciador sobre o enunciatário e confere ao texto uma não-gratuidade, uma intenção, peculiar a todo ato comunicativo (DUARTE, 2000, p. 172).

Dotada de uma capacidade imensa de poder ser observada, a fotografia necessita do estabelecimento de normas e maneiras de obtenção, procurando dotar tais imagens de um valor científico, de esboçar uma norma de leitura e tentar formar um adequado uso não só como ilustrações da pesquisa, mas agora também como parte da própria pesquisa

com o mesmo valor da textualidade sígnica da escrita.

O uso da fotografia na narração imagética e elaboração de pesquisas e trabalhos científicos aponta uma tarefa nada fácil, pois exige do fotógrafo o que Achutti (1998) indica como um "dever ser" da imagem fotográfica: "a linguagem fotográfica para se constituir em um meio eficiente de registrar e difundir imagens, está condicionada pelo nível de informação, capacidade de olhar e habilidade técnica de quem a utiliza" (ACHUTTI, 1998. p. 65).

John Collier Jr. (1973), em seu livro "*Antropologia Visual*", estabelece, baseado em sua experiência de fotógrafo da *Farm Security Administration*[10], um roteiro de como se pode elaborar um trabalho de pesquisa se utilizando de imagens fotográficas. A base de seu trabalho era a fotografia documental. Uma fotografia feita com simplicidade, simetria, bom enquadramento, agradável disposição de objetivos, tudo o que pudesse tornar a fotografia mais verossímil.

De acordo com Berger e Morth:

> (...) na verdade, quando se utiliza a fotografia cientificamente, sua indiscutível evidência representa uma ajuda para se chegar a uma conclusão: proporciona informação dentro do marco conceitual de uma investigação. Fornece o detalhe que faltava. Quando se utilizam fotografias num sistema de controle, na hora de estabelecer identidade e presença, sua evidência é mais ou menos limitada. Mas quando a fotografia é usada como meio de comunicação, envolve a natureza da experiência vivida e nesse momento a verdade torna-se mais complexa. (BERGER & MORH, 1998. p. 98).[11]

Walter Benjamin já antevira esta utilização da fotografia também nas ciências de forma geral: "é preciso, pois, que ela cumpra o seu verdadeiro dever, que é o de servir as

[10] Farm Security Administration, nome pela qual ficou conhecida a seção de História da Administração de Realojamento Rural do Departamento de Agricultura dos Estados Unidos durante a depressão de 1935, após a crise de 1929. Sob a direção de Roy Striker, e através de um projeto fotográfico de documentação social e com o objetivo de realizar investigações da realidade social do povo rural americano visando conscientizar o público urbano sobre a realidade existente. O retrato apresentado nos Estados Unidos, pelos fotógrafos da FSA durante o programa de governo intitulado "New Deal", em exposições, relatórios e sua ampla divulgação em jornais, deixou ao final de suas funções, em 1942, importante documento fotográfico da época da depressão e de uma fase da vida da população americana. O trabalho realizado pelos fotógrafos da FSA é até hoje um referencial na produção fotográfica documental "in loco" para a descrição

[11] Tradução do autor (...) *em realidade, cuando se utiliza uma fotografia cientificamente, su evidencia incuestionable representa uma ayuda para llegar a uma conclusión: suministra información dentro Del marco conceptual de uma investigación. Suministra el detalle que faltaba. Cuando se utilizan fotografias em um sistema de control, su evidencia es más o menos limitada a la hora de establecer identidad y presencia. Pero em cuanto se usa uma fotografia como médio de comunicación, la naturaleza de la experiência vivida se ve implicad y em esse momento la verdad se vuelve más compleja* (BERGER & MORH, 1998, p. 98).

ciências e as artes". (BENJAMIN, 1991. p. 107). Por este motivo, compreende-se que os desafios que devem ser superados com a utilização da fotografia como narrativa e processo de mediação entre o acontecimento e o reconhecimento social na pesquisa em comunicação, são inúmeros e a exigência da elaboração de métodos, roteiros, e da realização de discussões, debates e reflexões, serão necessários.

Desse modo, é preciso ir além da simples técnica, pois "a fotografia pode constituir perfeitamente a prova irrefutável de que certo evento aconteceu" (SONTAG, 1981. p. 6) e, assim, comprovar a existência do fenômeno e permitir a sua observação, ainda que por parte de um corte feito por outrem, mas sempre observar o fenômeno e elaborar discursos e as suas interpretações e assim poder tirar suas conclusões.

Luciana Bittencourt diz que: "fotografias apresentam o cenário no qual as atividades diárias, os atores sociais e o contexto sociocultural são articulados e vividos" (BITTENCOURT, *in* FELDMAN-BIANCO & LEITE, 1998. p. 199). O que indica que a provocação levantada pode ser aprofundada, questionada, discutida, debatida, de forma que a crítica nos aponte caminhos e soluções para o uso da fotografia, não só como adendos, como prova documental da realização do trabalho ou ilustrações em trabalhos científicos, mas como corpo do trabalho científico e com a mesma força da narração textual e possível artefato de reconhecimento e mudança social.

Ao analisar a imagem associada à cultura, Andrade diz que:

> Se a imagem fotográfica nasce da observação de uma realidade que está contida em uma estrutura cultural, ela vem carregada de significados, de fragmentos que deverão ser moldados em um relato único e revelador (ANDRADE, 2002, p. 52).

Significa que há um sentido particular em cada fotografia que estará atrelado à estrutura de uma cultura, ou seja, a "leitura" de uma imagem fotográfica depende das experiências particulares de um sujeito, de seus simbolismos, suas histórias e de sua comunidade cultural. Do mesmo modo, compreender a fotografia a partir do olhar do sujeito que se vê e se reconhece em suas práticas cotidianas documentadas na imagem o que inaugura um outro olhar, subjetivo, individual e que pode atribuir novos sentidos identitários ligados à cultura imagética capazes de gerar modificações em sua estrutura individual ou coletiva.

Utiliza-se da fotografia como linguagem visual para falar dos ilhéus que vivem na Ilha dos Marinheiros e se procura significar a relação que eles têm com o mundo natural

e o mundo sobrenatural, sobre a realidade e a imagem da realidade através de fotografias que tragam essa significação. É também um trabalho de antropologia social e que registra o cotidiano do ilhéu e como o vê, mas também como ele se vê e como sujeito que ele é, gravando fotografias dessa realidade de natureza simbólica.



Foto. Paulo Azambuja

2 A FOTOGRAFIA ENQUANTO DISCURSO IMAGÉTICO

Neste capítulo, abordaremos conceitos fundamentais para o entendimento desta pesquisa. Assim, falaremos o que é a imagem e a sua relação com a fotografia. Posteriormente, abordamos como a foto é capaz de produzir sentidos.

2.1 **A** IMAGEM

Uma das formas do homem explicar o mundo, é com as palavras. Porém, palavras nem sempre são suficientes para explicar tudo o que se vê.



Foto de Rafael Takaki.

O que se vê é algo que se encontra ao redor do próprio homem, a vida e o mundo. Mas, seriam palavras suficientemente capazes de explicar o que se vê e é refletido pela luz? Palavras dizem o que é uma imagem e explicam o que contém a visão do visto mediado pela psique, pelo conhecimento, por tudo aquilo que compõe o pensamento do ser "humano". Palavras criam um imaginário que é construído em nossa mente por meio de imagens mentais que variam de acordo com o contexto social e as mediações pelas quais experienciamos ao longo de nossa existência.

Berger diz que a imagem é o que "chega antes das palavras e quase nunca pode ser descrita" (BERGER, 1999, p.10). Pensando nisso, Silveira diz que a imagem é universal por vencer a barreira da linguagem (pelo entendimento imediato e de todas as

pessoas que podem ver). Ao mesmo tempo, ela permite uma leitura em um tempo muito pequeno, mais rápido do que a permitida pelo texto escrito (DA SILVEIRA, 2010). Pode-se intuir, então, que a visão e a imagem precedem as palavras e, portanto, também a escrita. Entretanto, além disso, o prazer estético e comunicativo das imagens também pode ser percebido como outro fator a ser refletido e que é referente à imagem (DA SILVEIRA, 2010).

Flusser (2002) aponta a invenção da escrita como sendo um fato para explicar o concreto que se via, ou seja, para explicar uma imagem. Diz ainda que, "decifrar textos é descobrir as imagens significadas pelos conceitos" (FLUSSER, 2002, p.10). A imagem é algo visível. Visível porque parte do principio de que é vista e de que o homem tem visão e, portanto, a pode ver. Então, a visão está ligada a algo que é de dentro do próprio ser humano (algo fisiológico), mas a imagem é "de fora" e deve ser apreendida pelo olhar através da luz. Esta luz, por sua vez, vai penetrar no interior de quem a vê e, então, transformar-se em uma imagem.

Segundo Martine Joly (1996), o significado da palavra "imagem" é bastante subjetivo, especialmente por ter diferentes empregos. Porém, segundo o mesmo autor, a imagem é algo que se assemelha a alguma coisa e, "embora nem sempre remeta ao visível, toma alguns traços emprestados do visual e, de qualquer modo, dependendo da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece" (JOLY, 1996, p. 13).

O conceito de imagem pode estar fixado a algo que não se move, algo "parado", como o que temos em livros infantis, por exemplo. Ou seja, a representações visuais. Também pode fazer referência ao psiquismo, ou seja, às imagens mentais, aos sonhos. Ela vai corresponder às experiências que tivemos que se farão capazes de serem vistas em nosso cérebro (JOLY, 1996). Porém, hoje, temos um leque de imagens provenientes das tecnologias da informação e da comunicação que apresentam uma dinâmica e experiência ímpar, capazes de criar universos virtuais e tornar a experiência "real" (como imagens 3D ou 4D, imagens interativas, etc.).

Mas a imagem é também dependente, pois ela só é percebida quando há luz. Olha-se algo porque se vê, porque o homem tem uma percepção visual de algo externo e que se justapõe diante do olhar. O ato de olhar e ver é uma atividade inerente a maioria dos seres humanos. É algo que compreende o uso das funções psíquicas, sensoriais e o uso da memória, da cognição e de uma intelecção com o que é visto, significado e compreendido.

A "arché" da imagem remonta à procura por uma fonte e, talvez, à pista de acesso

ao início da vida e do conhecimento da inteligência humana. Ali, as relações entre luz *versus* olhar *versus* visão, podem conter a essência do aprender, do conhecer e do contar, assim como em uma vitrine, onde os homens, 'consumidores através do olhar' podem se voltar para ver e rever (do paleolítico à era moderna) os vestígios que foram deixados como verdadeiros sinais visuais de processos comunicativos e representativos da realidade experimentada e vivida por eles. São imagens que representam ações, representam a vida.

No latim, a palavra imagem vem de "imago" e quer dizer representação, semelhança ou aparência de algo. Platão apresenta a imagem como uma representação de um objeto ou coisa e diz no livro "A República" que:

> Chamo imagens em primeiro lugar as sombras, em seguida as figuras representadas nas águas e na superfície dos corpos opacos, liso e brilhantes e todas as representações do mesmo gênero (PLATÃO, 1994, p. 258).

O termo "eidos", referido à palavra ideia, tem raízes no termo "Idea" ou "eidea", é ligado à palavra imagem, pois a imagem tem a origem na representação ou na ideia mental que temos de algo. Novamente, é possível associar à teoria de Platão que diz ainda que as imagens ou ideias de algo (ou ainda representações deste objeto, como sendo ele a própria coisa imaginada pela mente) "se servem de figuras e que raciocinam sobre essas figuras, embora não estejam pensando nelas, mas em outras, com as quais se parecem" (PLATÃO, 1994, p. 259).

Já Aristóteles, discípulo de Platão, entendia a imagem como uma projeção da mente, algo que depois de adquirido pela visão, forma uma representação mental, similar ao que se considera real. Este conceito o leva a entender ser o "pensamento impossível sem imagens" e de que ela, a imagem, faz parte do conhecimento gerado pelo próprio homem. É de Belting a citação onde diz que "uma biblioteca inteira arde quando na África morre um ancião (poderia também dizer-se um arquivo inteiro de imagens) " (BELTING, 2014, p. 8), reforçando, assim, a importância para a sociedade que a imagem contém.

Feito esta premissa sobre a imagem no berço da civilização ocidental (a Grécia), pode-se perceber que a ideia/imagem é a forma íntima do real visto pelos olhos da inteligência. Assim, podemos entender ela como a protagonista do conhecimento. Debray (1992) diz que Aristóteles, no princípio da Metafísica, apresenta uma prova de que o saber está na primazia do ver ao dizer que já que "todos os homens desejam naturalmente saber" o "desejo de ver é o desejo do verdadeiro, a evidência é correção ótica das aparências,

theoria. Indo da sombra para a coisa o olhar desvela, logo faz advir a a-letheia, a verdade. Ideia e forma, eidos, é a mesma palavra" (DEBRAY,1992, p.176). Portanto, diz Debray a primazia passa estar no ver para os gregos, na objetividade da visão, no conhecimento e a narração do visto porque " (...) a vista é, entre todos os nossos sentidos, aquele que nos leva a adquirir o maior numero de conhecimentos e a descobrir uma infinidade de diferença[1]" (DEBRAY, 1992. p.176).

Porém, Joly, ao se referir às imagens, afirma que:

> (...) o mais impressionante é que, apesar da diversidade de significações da palavra, consigamos compreendê-la. Compreendemos que indica algo que, embora nem sempre remeta ao visível, toma alguns traços emprestados do visual e, de qualquer modo depende da produção de um sujeito; imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece (JOLY, 1994, p. 13).

A imagem é o visto. Conhecer é, pois, discernir, acolher, guardar, recordar a imagem, apreender. Seria então a imagem a própria coisa projetada mentalmente e refletida pela luz, vista pela visão. Portanto, se percebe também, que o conhecimento auditivo guarda um parentesco com a visão.

Entretanto, ver é também focalizar. Ver, vai além de apenas olhar. É necessário focalizar, recortar, separar, identificar para poder se ver melhor. A focalização da imagem traz à tona a realidade, onde o visível é compreendido, como ressalta Teilhard de Chardim "(...) a história do mundo vivo se resume na elaboração de olhos cada vez mais perfeitos no seio de um cosmos, onde é possível ver cada vez mais" (CHARDIM *apud* CERFAUX, 1974, p.3).

Aprende-se sobre a aurora do ser humano pelo que se vê hoje, nos fósseis ou na imagem do rosto do "*Homo Sapiens Sapiens*", encontrada em Brassempouy na França, entalhada em marfim, entre 20.000 e 30.000 a. C., ou mesmo na cabeça de cavalo, encontrada em La Marche, com aproximadamente, 12.000 AC.

[1] Aristóteles. Métaphysique, livro A. Cap I. éd. J. Tricot, Paris, Vrin 1986 citado por Debray, 1992, p. 176.



Figura 1: O rosto do " *Homo sapiens sapiens"* encontrado em Brassempouy.
FONTE: TIME – LIFE (Editores). História em Revista. A Aurora da Humanidade. Abril Livros. Rio de Janeiro. 1993.

A imagem fascina o homem e, quando se vai até Lascaux e se vê suas pinturas rupestres, olha-se para a vida dos próprios ancestrais através dessas imagens. Ali, se percebe que foi a imagem a primeira forma de contar, de narrar e representar o que o ser humano concebeu em sua aurora para uma vida inteligível.

Toda a imagem possui uma relação com o mágico, com o efêmero, com que se dissipa ou mesmo com o que fica, com o passado, com o presente e mesmo uma relação para o futuro, pois como diz Flusser "o carácter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens" (1998. p.28).

Ela é algo que já se viu, algo que passou diante do olhar e teve que ser apreendido, para poder se tornar conhecimento. O homem liga diretamente a imagem que vê com o que já viu, liga com a vida e com a morte: é através dos mortos que encontra "imagens" do próprio homem enquanto "história". Assim, pode ler a história que a "linguagem escrita" não pôde contar, pois sua representação gráfica ainda não existia.



Figura 2: " Sala dos Touros" na caverna de Lascaux, na região francesa de Dordogne.
FONTE: TIME – LIFE (Editores). História em Revista. A Aurora da Humanidade. Abril Livros. Rio de Janeiro. 1993.

Quando pensamos na escrita e na palavra, ligamos o conhecimento com uma das

representações históricas mais ancestrais, e encontramos na Bíblia algumas pistas, como: *"No início era o VERBO"* (Gênesis, I:26) e o Verbo é a palavra. Palavra mental. Mas é também a imagem mental. A força da imagem e a sua importância são ressaltadas na Bíblia, quando o "Criador" fala das trevas, onde não se vê nada e manda fazer-se a luz, onde tudo se vê, ou seja, é possível se ter imagens. A narrativa continua: *" Deus viu que isto era bom"* (Gênesis, I:26) e só se vê a realidade como "imagem" quando existe a luz. Isso possibilita entrever na imagem, indícios que estabelecem a sua excelência como linguagem. Ela é a própria essência da linguagem.

Portanto a imagem é a primeira forma de aprendizagem, de explicação do desconhecido, da formação da razão, do posicionar-se diante do desconhecido e dos próprios fundamentos, inclusive da fé. Ela é retomar o passado em busca de indícios da vida e percorrer sempre a estrada icônica que relaciona a imagem com a realidade.

A imagem fixada na História é fonte de comunicação. E, ela, a imagem, vai além do figurismo semântico da Bíblia, como os restos de imagens de alguma caverna no coração da África, que vão possibilitando o estudo científico da linguagem, assim como vislumbra a mutação evolucionista do primata até o homem. É de Flusser o conceito de que "a relação texto-imagem é fundamental para a compreensão da história do Ocidente" (FLUSSER, 2002, p.10).

Nesta contextualização, na Bíblia, no livro do Gênesis, se diz "quando Deus criou o homem, Ele o fez à imagem de Deus" (Gênesis, I:5) ou ainda "Façamos o homem à Nossa imagem e semelhança" (Gênesis, I: 26). Quando mais profundamente o homem pensou a si mesmo, pensou-se como imagem e semelhança de Deus.

Esta importância que a imagem detém, encontra em Flusser o conceito de que seriam elas "mediações entre o homem e o mundo" (FLUSSER, 2002, p.9) e protagonizam o que Berger afirma sobre o ver e que ele precede as palavras. "A criança olha e reconhece, antes mesmo de poder falar" (BERGER,1999, p. 9). Para tanto basta observarmos os livros infantis, onde a imagem é soberana sobre qualquer outra forma de linguagem.

A imagem, porém, não se reduz ao conhecimento formal, racional, lógico, controlado. Ela ultrapassa o racional. A utilização de imagens para tentar explicar o desconhecido ou para descrever o indescritível, o impensável, o fantasmagórico, certamente, foi o caminho encontrado para explicar o que os olhos não podiam ver e o que a mente queria entender. Algo superior, magnífico, estranho, para além dos confins da razão, só se compreende pela imagem, pela semelhança do conhecido, do que já se

viu. Compreende-se pelo entendimento que a representação do mundo é feita por imagens, pela magicização da própria vida, através de sua simbolização. Como diz Durand "o *analogon* que a imagem constitui não é nunca um signo arbitrariamente escolhido, é sempre intrinsecamente motivado, o que significa que é sempre símbolo" (DURAND, 2002, p. 29).

Quando se pensa em um símbolo, elemento essencial em qualquer processo de comunicação, não é necessário aprofundar-se em questões semióticas para se poder ler a Bíblia, e compreender que "poetas não escrevem como cientistas e que tomam muitas vezes liberdades na linguagem (imagens, comparações e amplificações) que um historiador não se permitiria" (Bíblia Sagrada, 1975, p. 16). E, como diz Flusser, "o homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens (FLUSSER, 2002, p. 9) e tenta assim, explicar o desconhecido através do que conhece (como o trovão, a sarça ardente, os fenômenos naturais e incompreensíveis para a época).

Assim, a primeira explicação de uma imagem de algo superior e visto somente por eleitos ou agraciados divinamente, justapõe-se ao que hoje seria a explicação do Ciberespaço[2] da Internet, como diz Raquel Recuero (2009) que não é uma realidade física, concreta, mas um espaço imaginário, intermediário, desconectado da realidade, já que o ciberespaço exige que a imaginação crie e visualize uma imagem ficcionista, uma imagem de lugares e avatares que passam a ser reproduzidos tecnologicamente.

Imagens, figuras, parábolas, fábulas são próprias, não somente do homem simples, como era o povo semita, mas também dos maiores intelectuais que a História conheceu, como Buda e Cristo, que falavam por imagens e parábolas.

Gaston Bachelard (2002) diz que existe o direito a um estudo sistemático da representação, reforçando a importância da imagem para a compreensão da pesquisa no estudo científico. Segundo ele, o uso de imagens para representar a ciência, é fundamental para o seu entendimento, o que implica em perceber a imagem, também, como uma função explicativa.

Assim, como vimos, a reprodução da imagem foi a primeira e a mais potente forma de comunicação que o ser humano pode conceber para se expressar. Posteriormente, o conhecimento iria gerar a escrita. Para Flusser a invenção da escrita se deu para tentar explicar as imagens, mas que teria se transformado no "metacódigo da

[2] Ciberespaço é um termo que se refere ao universo virtual, conectado e visível por meio da internet. É um termo cunhado pelo romancista Willian Gibson, em seu livro "*Neuromancer*" (1983).

imagem" (FLUSSER, 2002, p.10). Todavia, é neste momento que acontece uma ruptura nas formas de expressão e comunicação do homem, uma ruptura entre a imagem e a escrita, pois ao sair de um tempo circular[3] e adentrar-se a um tempo linear[4], estabeleceu-se um conflito entre a escrita e a imagem.

Flusser entende que "a relação texto-imagem é fundamental para a compreensão da história do Ocidente. Na Idade Média, assume a forma de luta entre o cristianismo textual e o paganismo imagético. Na Idade Moderna, luta entre a ciência textual e as ideologias imagéticas" (FLUSSER, 2002, p.10). Mas, é graças às imagens que sobreviveram, que hoje se pode reconstruir e ver como o homem dos primeiros tempos viveu, narrou e construiu sua sociedade.



Figura 3: Pintura rupestre de Jabbaren Saara junto a fronteira da Líbia e Argélia, 5.500 a 2.000 a.C.
FONTE: TIME – LIFE (Editores). História em Revista. A Aurora da Humanidade. Abril Livros. Rio de Janeiro. 1993.

Todavia, é na ligação com a morte que a imagem feita no passado traz sua incisiva comunicação histórica. Em túmulos, tumbas e restos arqueológicos, encontram-se simulacros, reproduções do visível vivificado e representado em afrescos, sarcófagos, adornos e estátuas. O que foi grafado, desenhado, esculpido ou pintado, vai relatando iconicamente a História e o desenvolvimento do conhecimento.

[3] Tempo circular para Flusser (2002) é o tempo de predomínio das imagens, pois segundo o conceito que estabelece é um tempo circular, uma vez que o olhar sobre uma imagem ocorre de forma circular, "scaneando" a imagem diversas vezes, vagueando o olhar sobre a sua superfície.
[4] Tempo linear seria então o tempo da escrita, da fala pois é onde se tenta descrever as imagens em linhas ordenadas e lineares (FLUSSER, 2002).

A alegoria da caverna de Platão, no diálogo entre Sócrates e Gláucon, descrita no livro VII de “A República”, situa o conhecimento no ver. Contemplar imagens é adaptar a visão para além da imagem no real, que é na mente a imagem vista a olho nu, à luz do sol. Entretanto, Platão usa imagens do conhecido para descrever e levar ao imaginável do pensamento e assim estabelecer a relação entre conhecimento e saber. Uma paródia desta alegoria foi criada por Mauricio de Souza[5] em Sombras da Vida, conforme é possível observar na próxima figura.



[5] Mauricio Araújo de Sousa é um cartunista e empresário brasileiro. Um dos mais famosos cartunistas do Brasil, criador da "Turma da Mônica" e membro da Academia Paulista de Letras.



Copyright © 2002 Mauricio de Sousa Produções Ltda. Todos os direitos reservados.



Copyright © 2002 Mauricio de Sousa Produções Ltda. Todos os direitos reservados.



Figura 4: Paródias em revistas em quadrinhos de Maurício de Sousa.
FONTE: Disponível em:<http://turmadamonica.uol.com.br/assombrasdavida/>.
Acesso em: 4 mai. 2015.

A imagem fala não só da forma e da figura, mas, para além da forma e da figura: fala da vida (conforme a paródia de Maurício de Souza). Os gregos e os indo-europeus pretenderam fixar a imagem na forma. A imagem, porém, é mais ampla e profunda do que a forma. "O primeiro homem que 'imaginou' escrever começou por desenhar ou pintar casas, árvores, pássaros. Escrevia como pensava, por Imagens" (CERFAUX, 1974, p. 5).

Mirian Moreira Leite diz que fruto de uma herança europeia, e aqui se diz cristã que, "o texto verbal foi consagrado e tornou-se, mesmo quando desmerecido pela derrocada dos estudos humanistas pelos cientificistas, a forma prioritária de expressão ocidental e moderna" (LEITE,1998, p. 39), ocasionando um deliberado desdém das contribuições que o texto visual trouxe à formação do conhecimento de forma cognitiva e educacional. É o que Flusser chama de uma "guerra da textolatria" contra a idolatria do cristianismo contra o paganismo. Já Régis Debray diz que "é com a ideia contraria e sacrílega de que pode haver mais na cópia do que no original que a arte se torna possível" (DEBRAY,1992, p.179)[6].

A linguagem visual carece da necessidade de subterfúgios semânticos. Não influi nas diversas formas da elaboração de expressões ou conclusões que a linguagem escrita e oral pode exigir para dissecar a realidade visual. De fato, se deve levar em consideração que é necessário "dominar melhor a problemática visual do símbolo e sua linguagem para alcançar uma compreensão mais adequada do lugar da imagem na consciência humana e na cultura e das funções dos ícones na vida social" (PORTO ALEGRE *in* FELDMAN-BIANCO & LEITE, 1998, p. 77).

Então a expressão sobre uma realidade pode também ser adulterada através da "interpretação" da linguagem, pois, a subjetividade da relação *olhar-ver-escrever* é sempre filtrada por elementos não mensuráveis da psique humana e, a isto, se pode definir como filtragem ou mesmo censura moral. O inicio da mudança só iria ocorrer "quando a existência, de uma certa maneira, começa a preceder a essência" (DEBRAY, 1992, p. 180). Portanto, alterar imagens e as distanciar do que consideramos real, não é um privilégio das imagens técnicas e das novas tecnologias, mas uma possibilidade que pode ser ocasionada (e em grande parte é) pela humanidade.

Para os povos pré-semitas o conhecer significava "deformar a forma e desfigurar a figura para poder significar" (ZANOTELLI, 1998, p. 31), para poder "ver". A imagem

[6] Aqui se entende a arte como qualquer forma de expressão não linear, mas como representação visual da realidade.

era o simulacro do desconhecido, onde magia e religião se confundiam com o desconhecer e com a realidade, pois, assim, imagens desfiguradas significavam o início do processo de conhecer. Os povos indo-europeus, entretanto, conhecem o que veem. A luz é a condição suprema, é o próprio Deus como condição do ver e do conhecer. A racionalidade é "ver" e traz consigo, o poder de tudo submeter à visão. Estes povos semitas nos colocam frente a frente com a pergunta: "quem és? Eu sou: O outro é outro de mim'" (ZANOTELLI, 1998, p. 51). Escutar sua resposta será fundamental. A palavra tendo a imagem como essência desenvolve a narrativa e, assim, o entendimento.

Mas é dessas civilizações que se origina o mundo civilizado Ocidental, do qual se inclui a nossa civilização. O início é, então, a própria história da imagem e de sua relação com o homem em um processo dialético do ver, do falar, do desenhar e do escrever, todos reunidos em um mesmo plano de importância dentro do conhecimento. Porto Alegre diz que a abordagem da imagem como linguagem é fundamental para enfrentar os desafios do uso da iconografia nas ciências sociais" (PORTO ALEGRE *in* FELDMAN-BIANCO & LEITE, 1998, p. 77). Logo, a fala, a língua e a escrita não são as detentoras da primazia da comunicação. Elas se valeram da iconicidade visual como fonte primeira do relatar para se sobreporem à imagem e acabaram criando um conflito entre si, e que dentro deste confronto existente entre a imagem e o texto, "as imagens se tornam cada vez mais conceituais e os textos, cada vez mais imaginativos" (FLUSSER, 2002, p.10).

A imagem é o reflexo de um objeto ou coisa. Uma representação imagética de pessoa ou de algo é também uma elaboração mental ou mesmo uma reprodução pela memória do visto. Um símbolo, uma estampa ou uma escultura, traziam a imitação de uma forma e representavam o objeto.

A importância da imagem, que fora relegada a planos inferiores na formação do conhecimento, estava desacreditada e não era apenas parte de um processo artístico e pictorialista da realidade existente, mas, na verdade, continha em si toda a ciência e conhecimento da época de sua construção.

Assim, percebe-se que imagens não são isoladas e nem impotentes, mas dotadas de grande poder persuasivo. Afirma Debray que "não é possível fazer com que um texto venha a dizer tudo o que se pretende – com uma imagem, sim" (DEBRAY, 1992, p. 59). É a imagem o representativo da realidade, da História, da vida. A energia e a falácia da imagem não estão no silogismo que possam sugerir, nem na infinita possibilidade de argumentação ou refutação que detenham, mas estão na liberdade com que se olha, se vê e se compreende.

Ela, a imagem, não é apenas reflexo da realidade ordenada pela visão, mas levará o observador a tartamudear mentalmente diante do confronto com o real, com o crítico e com o escandaloso que a imagem possa conter. Ela se impõe por si e em si mesma.

O olhar trata a imagem com impaciente perplexidade e dupla possibilidade do perceptivo, levando sua eficácia além da construção racional de lógicas dissociadas ou não de exatidão visível. Os vestígios de objetos perceptíveis, conhecidos ou não, são como enigmas mentais, sonhos e fantasias, como frutos do querer ver o real e o irreal sem conseguir conhecê-lo. Usar a imagem, para tentar atingir o conhecido e o desconhecido na representação, encontra no olhar, o cúmplice ideal.

A imagem é o simulacro do real, reflexo inegável da realidade visível. Ver ao mesmo tempo o que é e o que aparenta ser é uma cumplicidade entre o sonho e a realidade, independentes de bloqueios que se possam interpor com relação ao visível e ao invisível ou mesmo do que se ouve ou lê. "Olhos são testemunhas melhores do que ouvidos, dizia Heráclito" (SCHULER, 2000, p. 114).

A visão é um dos nossos sentidos mais importantes. É através da visão que estabelecemos uma relação com o mundo externo. O olhar nos possibilita ver, enxergar, tentar compreender o que a ele se descortina. Aprendemos muito sobre o mundo externo pela visão. O olhar quando desprovido de outros interesses do que aquele de simplesmente ver, perceber o que acontece diante dele, é uma forma de apreender. Geertz (1989) atribui à capacidade de ver, também como um possível sucesso nas pesquisas antropológicas. Isso justamente porque é vendo-se que se é possível descrever e entender a sociedade e as suas culturas.

O olhar dimensiona os acontecimentos dentro de uma perspectiva única e pessoal: a do observador. A interação entre a realidade que acontece diante do olhar e a forma como a vemos é particular. Para cada um de nós existe uma forma de ver a realidade e ela é pessoal. É única. É particular.

Vê-se o que se percebe. Vê-se o que, de certa forma, se seleciona de uma infinidade de acontecimentos e possibilidades de olhar. Todo o ver é um resultado de somatórios psicológicos, antropológicos, ambientais, sociais e emocionais. Este resultado é a dimensão de realidade e de "verdade" do que se vê. Percebe-se na "realidade" só o que se quer (ou consegue) ver, pois a visão, mesmo inconscientemente, seleciona e se pode ver o que se quer ver.

Aqui começa o elo que compreende a visão e as interações que estabelece com o subconsciente com a formação de imagens interiores, representações que fazem parte do

ser humano (definições, parâmetros, conceitos). Assim, como o que atrair ou repulsar. Começa a curiosidade, o inusitado, o julgamento do que é o belo e o feio. Entre infinitas possibilidades de dirigir o nosso olhar, ele seleciona uma única situação. Um único acontecimento e a ele se dirigi este olhar. Com isso, aqui se define então a visão que se terá da realidade. Passa-se de fato para fato, de acontecimento para acontecimento, de realidade para realidade e de imagem para imagem. As coisas são, então, explicadas por meio desta memorização de acontecimentos ou fatos de coisas que se vê, ou seja, por meio das imagens que captamos como importantes para explicar o mundo. É por meio destes momentos vivenciados pela nossa visão e transformados em imagens que a memória vai computando os dados captados pelo olhar, possibilitando assim o sonho, a arte e a poesia.

Mas, de acordo com o senso comum, costuma-se pensar que as imagens deveriam mostrar coisas sempre reconhecíveis e que seu mutismo e seu silêncio deveriam ser preenchidos por legendas, para que aí se pudesse reconhecer e compreendê-las melhor. Nem sempre é assim. O mundo é uma infinita quantidade de imagens e que mesmo desconhecidas ao serem vistas, olham para seu interlocutor e, a partir de então, estabelecem uma dupla trajetória da visão, pois vistas se tornam parte de quem as vê e, portanto, conhecimento. Didi-Huberman (1998) em seu livro "*O que vemos, o que nos olha",* aponta que as coisas que vemos, logo são interiorizadas, transformadas em imagem e se tornam parte da linguagem que iremos usar. Ora, uma linguagem se comunica, é falante e consequentemente, não é muda.

Imagens são representações visuais com um discurso verbal não visível e, portanto, mirá-las é apontar para a desmistificação do seu silêncio. Entretanto, as imagens não são silenciosas e não podem ter sua compreensão ao fato de "ensinar a 'ler imagens' como se o visual somente pudesse ser entendido reduzindo-se ao textual" (MARESCA *in* SAMAIN, 2012, p.37). Compreender isso, é algo a ser superado e aprendido pela sociedade atual, pois é um fardo desconhecido de método que a iconografia carrega ainda. Assim, de fato, podemos perceber que:

> (...) a imagem deve ser entendida ao mesmo tempo como documento e objeto de sonho (Sigmund Freud), como obra e objeto de passagem (Walter Benjamim), monumento e objeto de montagem (Sergei Eisenstein), não saber (Georges Bataille) e objeto de ciência (Aby Warburg) (DIDI-HUBERMAN, 2006a. p.4 *in* SAMAIN, 2012, p. 22).

Merleau Ponty indica que a relação entre a realidade e o ato de observá-la de forma consciente e epistemológica exige um esforço de aprendizado. “É verdade que o mundo é o que vemos e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo” (MERLEAU-PONTY, 1992, p. 16). Na fotografia a seguir percebemos justamente o que afirma Merleau Ponty, pois para se perceber a teia e a aranha, existe a necessidade de um esforço para que se aprenda a vê-los.



“A aranha” (Foto de Carlos Recuero).

Toda a imagem carrega um conteúdo, pois é fruto de uma expressão do seu criador, ou, também, porque contém um significante que remete ao significado. Sendo assim, é repleta de informações. “Imagens são portadoras de pensamento e como tal nos fazem pensar” (SAMAIN, 2012, p. 14), mas mais do que isso, imagens possuem um alto valor comunicativo e persuasivo pois trazem consigo discursos com significações, conteúdos que se relacionam com o armazenado na memória e disparam o reconhecimento (quando vistas) para um sentido no nível discursivo da língua.

Abordar imagens no nível discursivo vai ao encontro do que Jean Marie Floch (1985) reconhece como “níveis de expressão entre dois planos de linguagem” e também é tratado por Nunes (2012), quando o autor afirma que:

> Segundo Floch (2001, p. 9), o processo de significação é entendido pela semiótica como resultado “da reunião [...] de dois planos que toda linguagem possui: o plano da expressão e o plano do conteúdo”. O plano da expressão refere-se às qualidades

> sensíveis (dimensão eidética, cromática, topológica e matérica) de uma linguagem utilizadas na sua manifestação discursiva. A manifestação discursiva do plano da expressão nos leva ao plano do conteúdo. O plano do conteúdo é a instância em que o sentido ou a significação são construídos a partir das manifestações sensíveis do plano da expressão, é o plano do significado (NUNES, 2012, p. 6).

A imagem, quando associada ao texto, parece ajudar a ir além do simples imaginar, mas a decifrar, a interpretar, compreender e aprender a utilizá-las cientificamente, pois:

> Todos concordam com a ideia de que mensagem linguística é determinante na interpretação de uma imagem em seu conjunto, pois esta seria particularmente polissêmica, isto é, poderia produzir muitas significações diferentes que a mensagem linguística deveria canalizar" (JOLY, 1994, p. 108).

Como diz Martine Joly "As imagens e seu potencial desenvolvem-se em todos os campos científicos" (JOLY, 1994, p. 23) e aponta ainda sobre como se deve ver a imagem e as palavras, dizendo o que Jean Luc Godard[7] (1993) reconhecia como a "especificidade de cada linguagem", mas que sabia também que uma precisava da outra para ser eficaz como a "Palavra e imagem são como cadeira e mesa: se você quiser se sentar a mesa, precisa de ambas" (JOLY,1994, p. 115).

Knauss (2003) afirma defende que é necessário o diálogo constante e permanente entre representações verbais (escrita) e pictóricas (imagens). Para ele, as representações visuais são vistas como parte de um conjunto entrelaçado de práticas e discursos. Isso significa que palavra e imagem andam juntas e têm a sua associação lógica diretamente coligada com questões sociais permeadas pela cultura dos sujeitos.

Todavia, ainda que imagens se completem com textos, é possível perceber a existência de diferentes tipos e significados associados ao conceito de imagens. Segundo Novaes (2008), citando Mitchell (1986):

> Imagens podem ser de vários tipos: gráficas (como as pinturas, as estátuas e os desenhos); óticas (como os reflexos no espelho e as projeções); perceptivas (como as aparências); mentais (como os sonhos, as memórias, as ideias); verbais (como as metáforas e as descrições) (NOVAES, 2008, p. 455).[8]

[7] Jean Luc Godard. É um cineasta franco-suíço reconhecido por um cinema vanguardista e polêmico, que tomou como temas e assumiu como forma, de maneira ágil, original e quase sempre provocadora, os dilemas e perplexidades do século XX. Ainsi parlait Jean Luc Godar, Fragments du discours dún amoreux des mots 8.9.1993.

[8] Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/mana/v14n2/a07v14n2.pdf>. Acessado em 5 abr. 2015.

O que se percebe, no entanto, é que imagens sempre estão associadas a representações de uma realidade (ainda que como projeções, imaginação, texto, etc.). Porém, dentre estes tipos de imagens, também podemos julgar que as imagens óticas são as que parecem mais se aproximar deste conceito do real, justamente por retratarem o mundo de uma forma visual mais próxima do que as outras formas.

Justamente por buscarmos compreender a imagem visual mais próxima da representação fiel da realidade, é que trataremos no próximo capítulo, sobre a imagem ótica representada pela imagem fotográfica.

2.2 A IMAGEM FOTOGRÁFICA

A imagem fotográfica é uma imagem técnica, ou como diz Flusser (1998) se trata de uma imagem que é produzida por aparelhos. Porém, a imagem fotográfica traz consigo uma característica que a diferencia das outras imagens, já que "as imagens tradicionais 'imaginam' o mundo, as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo. Essa posição das imagens técnicas é decisiva para o seu deciframento" (FLUSSER, 1998, p.33). A característica que a imagem fotográfica traz consigo é a como diz Bourdieu de ser "a fotografia modelo de verdade e objetividade" (BORDIEU, 2003, p. 135).

Portanto imagens técnicas são produzidas por aparelhos que se interpõem entre o fotógrafo e o objeto (realidade) que vai ser fotografado. Assim uma imagem fotográfica é o resultado da seleção que o fotógrafo fez do visível e transportou para a fotografia por meio da técnica.

Susan Sontag (1981) falando de Henri Fox Talbot, um dos inventores da fotografia, diz que Talbot em seu livro "*The Pencil Of Nature*" (1844-46), dizia sobre a ideia da fotografia que "seria possível fazer com que aquelas imagens naturais pudessem ser impressas para resistir ao tempo" (SONTAG, 1981, p. 86), corroborando, portanto, a importância da imagem fotográfica que começava a surgir e o registro que fazia, daquilo que se olhava e se procurava guardar.

Henri VanLier (1983), ao reportar-se a obra de Walter Benjamim (1991) "Na Pequena História da Fotografia", diz que a verdade é vista de outra forma, pois da câmera aos olhos, a mediação dirige-se à consciência e ali se forma, pela observação da imagem fotográfica em um espaço elaborado inconscientemente pela visão do registro fotográfico

e pela conscientização do que é visto. Eis a força da imagem, pois a fotografia estática, é aquela que se pode olhar, ver e rever, como reforça Sontag ao dizer que "a fotografia fixa pode constituir recordação mais autêntica" (SONTAG, 1981, p. 17) pelo fato de que se pode ver e rever o registrado infinitamente. É como trata Walter Benjamin (1991) ao afirmar que se observa melhor a realidade através de uma fotografia do que pelo próprio real que se vê, pois, este último está sempre em constante mutação.

"A fotografia fornece provas" (SONTAG, 1981, p. 5), pois apresenta a sistematização cultural como fato social que é evidenciada no "clicar" e no olhar, já que a fotografia é uma experiência vivida, pelo fotógrafo (especialmente ao colher para dentro da fotografia e gravar uma realidade que se observava.

Assim, fotografia e a preocupação com as situações humanas trazem com a documentação visual e fotográfica a fidelidade de um acontecimento registrado e gravado em um precioso artefato, a foto. Podemos perceber que ela é tratada como uma representação do real, uma prova testemunhal de verdade e uma inquietante reapresentação da própria vida capturada em um poderoso disparador do processo de memória e de recordação, o olhar.

Diz Chauí (1988) que:

> A aptidão da vista para o discernimento – é que nos faz descobrir mais diferenças – a coloca como o principal sentido de que nos valemos para o conhecimento e como o mais poderoso, porque alcança as coisas celestes e terrestres, distingue movimentos, ações e figuras das coisas, e o faz com mais rapidez do que qualquer dos outros sentidos. É ela que imprime mais fortemente na imaginação e na memória as coisas percebidas, permitindo evocá-las com maior fidelidade e facilidade (CHAUÍ, 1988, p. 38).

Visto as duas reações imediatas que estabelece pela visualização e pela revelação do rotineiro, a fotografia nos descortina novos modelos de investigação em ciências sociais, em especial na área de comunicação social, onde a imagem fotográfica não deve atuar como coadjuvante, mas é o próprio instrumento que narra, age e interage com o pesquisador e o pesquisado na formulação de hipóteses, teses e na formulação de conclusões.

Podemos nos libertar das palavras na descrição e na observação de fenômenos. A precisão fotográfica é praticamente milimétrica. As reações diante de uma fotografia são incontáveis. A identificação como o simulacro da realidade é imediato.

Barthes (1992) trata justamente disso quando fala que a imagem fotográfica é

capaz de nos transpor para o referencial de realidade e de perenidade, oferecendo um registro quase que poético da vida humana. Com isso, a fotografia possui uma leitura universal e funciona quase como um espelho da realidade. Pois o espelho representa objetos com fidelidade, mas não os retém. A fotografia, porém, retém a realidade registrada e permite a re-observação quantas vezes for necessário sem sofrer alteração indicial do que registra.

A realização de uma fotografia de forma orientada, criteriosa, praticada com seriedade, leva a produção de imagens com cientificidade a elaboração de textos visuais narrativos e pode fornecer pistas para uma dialética funcional ao mudar a visão por parte das massas e do individuo sobre o que se vê, pois descortina ao fotografado, como mediadora, a si mesmo e o seu protagonismo na elaboração do discurso como sujeito e parte dele.

Sabe-se que as reações diante de uma fotografia são volúveis por parte de quem as vê, mas percebe-se também que a reação do fotografado lhe permite retomar o momento da sua obtenção e assim repensar o passado e acredita-se que lhe possa estimular e acionar uma mudança social e comportamental, com enormes reflexos na própria vida e na sua adaptação à modernidade.

A célebre frase de George Eastman, "você aperta o botão e nós fazemos o resto" com a qual anunciava o lançamento da máquina Brownie da Kodak, sintetiza a importância e a relevância da invenção e do uso da fotografia para a reprodução da realidade de forma técnica e liberando a criação para além da habilidade manual do artista.

> Pela fotografia, pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas, mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho aprende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. (BENJAMIN, 1996, p. 167)

Com isso, outras imagens adquirem a "concorrência" da imagem fotográfica que fala por si como "cópia" daquilo que se vê e que é capaz de ser gravado por qualquer sujeito apto a manusear uma câmera fotográfica.

Entretanto, Flusser diz que "sob um olhar superficial, as imagens técnicas parecem planos" (FLUSSER, 2008, p. 39). Isso significa que o olhar mais aprofundado consegue penetrar nas capacidades reflexivas (e até mesmo técnicas) da imagem

fotográfica, ampliando a compreensão dos motivos pela qual ela foi feita daquela maneira. Em um primeiro momento as fotos são imagens e em outro são planos, grãos, pontos ou mesmo um ruído digital disforme e incompreensível e que é composto de dois elementos denominados de flutuações em cor e luminância[9]. Porém, com mais atenção, as imagens fotográficas podem ser textos, vidas e histórias.

A imagem, como simulacro do real, irá encontrar na fotografia a sua mais precisa forma representativa e comunicativa. Walter Benjamin acena com a possibilidade das imagens (modelos) "a viverem o momento não para fora dele, mas para dentro dele; durante a longa duração para a pose" (KOETHE *apud* BENJAMIN, 1991, p. 223).

Imagem e fotografia se casam desta forma quase perfeita, como o reflexo do espelho diante da própria imagem, estabelecendo uma estreita relação de intimidade e identificação com a realidade visível. Se entender que a fotografia é uma imagem de um objeto produzida pela reflexão da luz do próprio objeto, confirma-se seu alto grau de iconicidade.

O livro "Testemunha Ocular com comentários de Harold Evans e relativo ao 25º aniversário da Fundação *World Press Photo Holland*, apresenta a fotografia em seu prefácio dizendo:

> É muito estranho. Cada fotografia não passa de uma série pequena e plana de tons que variam do preto ao branco. Sua profundidade é uma ilusão, sua animação é simbólica. Mas mesmo assim possui misteriosa riqueza que transcende todas as suas limitações, fazendo com que as nossas impressões dos acontecimentos mais significativos e complexos possam ser permanentemente amoldadas pôr uma única foto (EVANS, 1981, p. 7).

Como "magia" ou feitiçaria, é possível observarmos antigas fotografias em que aparecemos, e sentir "correr" (dentro de nós), um pedaço da própria história. Lembranças vivenciadas e que passaram a "renascer" na memória puxada pela imagem fotográfica. Há o desenvolvimento de uma simbiose mística e ao mesmo tempo técnica e perene quando nos vemos na imagem (e na imaginação) junto com a fotografia que nos faz desenvolver este processo. Nós fotografamos com a mente, a máquina é um mero acessório que captura o, momento sob nosso comando.

Michael Busselle, em "Introdução a Fotografia", afirma que

[9] Luminância é uma medida da densidade da intensidade de uma luz refletida.

> (...) o desenvolvimento da percepção visual está intimamente ligado à fotografia, e que o grande número de pessoas que se decepcionam com suas fotos, deve-se a ausência de uma técnica mais apurada, para que concretize em uma fotografia o que foi visto por esta percepção (BUSSELLE, 1985, p. 5).

Assim o ato de fotografar é uma forma de comunicar a visão da realidade, filtrada e assessorada por práticas mais refinadas e ligadas à psique do fotógrafo. A arte sensorial seria então como um raio de sol, que embora da mesma fonte, é único para cada ponto do universo.

Existe ainda a questão de que uma fotografia contém uma inversão da realidade para o equipamento fotográfico. Com isso, parece ser esclarecedor a metáfora de Marx e Engels[10] (1958) sobre a inversão ao dizer de que "(...) como a inversão dos objetos ao projetar-se sobre a retina responde ao seu processo de vida diretamente físico" (MARX & ENGELS, apud MACHADO, 1984. p.14), isto não altera a realidade pois é como um espelho, mas a fotografia mostra com a capacidade de fixação o que diz Arlindo Machado "ninguém poderá sustentar que, por inverter as imagens na retina, o olho falsifica o visível" (MACHADO, 1984.p.14) e se pode dizer, que é o que acontece no equipamento fotográfico, mais precisamente na câmara fotográfica que registra uma imagem que se põe diante da câmara e não frauda o que vê, mas só a reproduz.

Convém ainda ressaltar que objetivas e câmaras fotográficas não falsificam a realidade. Elas apenas, sob o comando do operador, podem selecionar partes da realidade visível e, a partir destas seleções, efetuar a captura do acontecimento de forma fragmentada e seletiva. Ao "revelar" parte de um todo na fotografia, percebe-se o que diz Pierre Bourdieu: que a imagem técnica "vai conferindo à fotografia a patente de realismo, a nossa sociedade não faz mais que se confirmar ela própria, na certeza tautológica de que uma imagem construída segundo a sua concepção de objetividade é verdadeira e objetiva" (BOURDIEU, 2003, p. 113)[11].

Bakhtin (2010) defende em "*Marxismo e Filosofia da Linguagem*" que, se existe uma realidade material, concreta da ideologia, esta é representada em signos, elementos que constituem a representação e seus sistemas. Portanto, não se pode privar o ser humano e seu pensamento de perceber este conteúdo sígnico do visível, sob pena de se desprover

---

[10] MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. "Die deutsche Ideologie" Werke, Berlim, Dietz Verlag, Band 3,1958

[11] Tradução de Carlos Recuero de « un arte medio : ensayo sobre los usos sociales de la fotografía ».

de sentido o ato de visão. Portanto aquilo que se vê é algo que está no lugar da própria coisa, uma representação refletida da realidade pela luz, ou mesmo refratada. Ora, um signo então, não pode falsificar, talvez possa ter outras interpretações a ponto de não dar uma reprodução considerada fiel da realidade por alguns.

Sendo assim o conceito de falsificação ou de erro, deve ser desconsiderado ao se olhar uma fotografia e seus signos, uma vez que se entende que ela esteja ligada não à intenção de fraudar a realidade, mas sim ao termo utilizado por Bakhtin do falar russo cotidiano "*prelomit*[12]", que pode ser entendido como "reinterpretar", dar um outro significado, o que faz com que se possa ter outro entendimento ao visível gravado no aparato fotográfico.

Como diz Berger & Mohr (1997) é a imagem fotográfica uma outra maneira de contar, pois ao se usar fotografias para narrar "não existe uma única interpretação 'correta' de uma série de imagens" (BERGER & MOHR, 1997, p. 133), já que as imagens falam com as aparências que articulam em um sentido visual fotográfico e agem como uma linguagem.

Ao se abordar a imagem fotográfica e a sua relação com a linguagem, deve-se levar em consideração alguns aspectos dialéticos que têm como objetivo esclarecer a sua produção. A imagem fotográfica produzida como linguagem é uma mensagem social, política e ideológica, pois é fruto de uma produção de informação visual e que busca uma compreensão entre o que se quer dizer e o que se espera de ser compreendido, uma vez que produzida com critérios éticos e com cunho narrativo de informação.

Outro ponto é que uma imagem fotográfica faz parte de um sistema de representações criado por alguém, que muitas vezes não é o leitor da imagem, mas o criador. Por isso, sua leitura exige, através da consciência do leitor, um exercício e uma busca pela compreensão no sentido do que percebe como matéria (física/material) e o que entende como uma forma de linguagem (imaginário/consciência) da fotografia que vê e que é repleta de conteúdos semióticos que permeiam a sua construção sígnica.

Por exemplo: podemos observar a fotografia de Paulo Rossi e perceber que nela o fotógrafo procura colocar toda a expectativa do camponês acrescentando pela composição fotográfica, enquadramento, luz, foco, uso da cor, profundidade de campo, diafragma, velocidade, escolha de objetivas e o momento (todos estes elementos que compõe e fazem parte do uso da linguagem fotográfica) para conferir à foto um

[12] Prelomit: Termo russo utilizado na conversação cotidiana e utilizado por Bakhtin para referir-se ao fato de se dar novo significado ao que se lê.

significado fotográfico a uma situação que procurava informar.



"O camponês" (Foto de Paulo Rossi).

Guran diz que:

> Fotografar para contar corresponde ao momento em que o pesquisador compreende e, de certa forma, domina o seu objeto de estudo, podendo, portanto, utilizar a fotografia para destacar com segurança aspectos e situações marcantes da cultura estudada e desenvolver sua reflexão apoiado nas evidências que a fotografia pode apontar (GURAN, 2002, p. 97).

Isso quer dizer que "existe ainda outro sentido no qual ver precede as palavras" (BERGER,1999, p.9), e que a imagem fotográfica mostra o que as palavras não conseguem explicar ou mesmo descrever.

Novamente, um outro exemplo na foto intitulada "A Promessa", onde a linguagem fotográfica vai além do narrar, mas explicita mais do que se quer dizer.



“A promessa” (Foto de Carlos Recuero).

Já a leitura da imagem será sempre permeada pelo consciente e o inconsciente, tanto do operador da sua construção na hora da realização da fotografia como pelo observador que depois vê e lê a imagem. Porém, a ação de ler a imagem fotográfica, muitas vezes, difere do consciente e do inconsciente do construtor e do leitor

Barthes diz que a intenção do fotógrafo está sempre ali e que é a própria foto. A isto ele chama de ‘*studium*’. O autor ainda vai além, quando afirma que “reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo” (BARTHES,1984, p.48).

Com isso, percebe-se que Barthes aponta duas categorias para serem pensadas com relação à imagem fotográfica: Para Barthes o studium é a intenção do fotógrafo, a própria foto, aquilo que ele, o fotógrafo, queria fazer e mostrar. Já o punctum, como observa é aquilo que punge, que fere, algo que fala ao observador ou que não fala, mas que pode ou não estar na fotografia.

O punctum não é intencional, não é perceptível ao fotógrafo na hora que realiza a fotografia, pois ao fotografar, o obturador da máquina fotográfica fecha à visão do fotógrafo por milésimos de segundo pela cortina no visor e neste momento o acaso acontece. Assim a fotografia acontece e o punctum só é percebido no seu resultado final, quando ele, o fotógrafo ou o observador olha a fotografia pronta.

Sendo assim uma leitura de qualquer texto verbal requer então, um exercício mental do interlocutor. Isto, ocasiona, invariavelmente, dele acionar um processo cerebral envolvendo toda a consciência na busca de um sentido sobre o conhecimento anterior, sobre o referente escrito e relacionado com uma imagem mental já existente na memória.

Esta imagem é sobre o que ele compreende, sente, imagina e depois faz presente através da leitura visual e, que pode se encontrar ou não na imagem que lê, com a intenção do fotógrafo.

Aflora neste momento ao leitor da imagem fotográfica, a ideologia, as ideias de mundo que tem, suas visões de certo e errado, seus critérios de política social, gostos, prazeres, ojerizas e as vezes até mesmo seu senso crítico com conceitos de valores, sobre o que lê. Este detalhe Barthes (1984) chama de "*Punctum*" (conforme vimos anteriormente), ou seja, é aquela coisa parcial que se percebe na foto e que muitas vezes "fere" o leitor ou faz aflorar alguma coisa ou mesmo o que aqui se chama de uma ideologia sobre o que se vê.

Porém, isso não altera o conteúdo visual da imagem fotográfica pois apenas está ali e é algo que fala para um observador e pode, ao mesmo tempo, nada dizer aos outros ou mesmo nem ser percebido. Pensa-se que o punctum fotográfico não seja um deformador da realidade, um mascaramento da verdade real, mas algo que age como um conjunto de informações sígnicas que aparecem ou não na imagem de alguma coisa sobre a realidade e que impactam o observador da imagem fotográfica.

Quando se fala sobre a imagem fotográfica e a sua leitura, percebe-se, por exemplo, na imagem a seguir (da revista National *Geographic*) que na fotografia a primeira mensagem que se vê são as crianças. Isto é o que Barthes chamou de studium. A intenção do fotógrafo, a mensagem visual que capturou.

Em um segundo momento pode-se passar a perceber outras informações, como a pouca roupa das crianças, a flor rosa na cabeça de uma delas, a calcinha de cor diferente, o curativo em outra e até mesmo perceber que todas têm necessidades especiais, pois apresentam algum tipo de deficiência. Isto fere ou chama a atenção do observador. Isto é o que Barthes denominou de punctum. Todavia, ao olhar esta foto também se pode sentir pena, tristeza ou mesmo uma dor pela situação das crianças. Isto também é um punctum, mas um punctum que se encontra fora da foto e que age sobre o observador da imagem.



Figura 5: Russian Children photo by Gerd Ludwig
FONTE: National Geographic[13]

Pode-se perceber assim a imagem visual não como uma linguagem situada no patamar da barbárie e a escrita como o final do processo de civilização, do conhecimento e do entendimento, ou seja, a portadora da verdade sígnica e da verdade, mas se perceber como diz Flusser (1998) que quando os textos não significam mais as imagens, instala-se a crise e aflora o conflito entre textos e imagens.

De fato, Joly comenta que preconceitos ainda persistem e que ele, gostaria de "insistir na complementaridade entre as imagens e as palavras, que é uma forma de interação mais ampla" (JOLY, 1996. p. 119), sugerindo que poderia a imagem fotográfica proporcionar esta interação.

Barthes diz em "*A Aula"* que a língua, a palavra, pode ser "fascista porque o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer" (BARTHES,1996, p. 14). Sendo assim, o discurso linear verbal obriga a uma certa formalidade na sua explanação e compreensão, porque conduz, obriga o leitor a seguir o fio da construção de tal sentido para se encontrar dentro de uma lógica linguística. Só permite o vaguear da mente dentro desta lógica, ao menos numa concepção estática de linguagem e de signo, o que não é o caso desta tese.

A imagem fotográfica, em sua leitura, não tem a linearidade da língua tradicional. Ela não se enquadra dentro desta lógica, uma vez que não está presa ao formalismo, à linearidade do discurso oral. Porém, ela permite, após o reconhecimento visual, fazer o

[13] Disponível em: <http://50-greatest-photographs.nationalgeographic.com/Sharing/50Best_16.html>. Acesso em: 13 abr. 2015.

scanner do texto visual, ou seja, um vai e vem circular sobre o plano em que está contida. Nesse sentido, Flusser diz que:

> O fator decisivo no deciframento de imagens é tratar-se de planos. O significado da imagem encontra-se na superfície e pode ser captado em um golpe de vista. No entanto tal método de deciframento produzirá apenas o significado superficial da imagem. Quem quiser "aprofundar" o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir à sua vista vaguear pela superfície da imagem. Tal vaguear pela superfície é chamado scanning (FLUSSER, 2002, p. 7).

Todavia a linguagem sígnica imagética é autônoma. Ela também inclui as imagens técnicas, como em nosso caso, a imagem fotográfica. Barthes e Saussure postulam, como diz Joly "que os signos a serem encontrados têm a mesma estrutura que a do signo linguístico" (JOLY, 1996, p. 50). Isto é um significante ligado ao seu significado, aderente, colado ao mesmo e, portanto, permitindo uma enorme compreensão sobre o que mostra e diz, capaz de produzir inúmeros sentidos.

Finalmente, sobre a imagem fotográfica, Guran (2002) diz que é necessário (para que seja eficaz o entendimento entre o texto e a imagem e que ambos dialoguem entre si, tornando-se claros e eloquentes) que "haja uma articulação entre as duas linguagens, a escrita e a visual, de modo que uma complete e enriqueça a outra" (GURAN, 2002, p. 107). Com isso, o autor trata a intercalação da imagem fotográfica ao texto como uma das formas de que as mesmas estabeleceriam um todo, capaz de produzir um sentido por si mesmas, o que tornaria mais eloquente o falar do texto visual e o sentido da imagem seria mais clarificador. Assim, visto isso, é sobre o sentido produzido pela imagem fotográfica que veremos no subcapítulo a seguir.

2.3 FOTOGRAFIA E A PRODUÇÃO DE SENTIDOS

Que linguagem era essa que não só como a "palavra distinguia o homem entre dos animais" (ROSSEAU, 1980, p. 23), mas também permitia rememorar, reconhecer e referir-se a acontecimentos passados comunicando seus pensamentos e emitindo suas mensagens?



"Colhendo flores na cruz: uma proteção do santo padroeiro" (Foto de Carlos Recuero).

A palavra sempre foi privilegiada através da história como produtora de sentidos ao apontar o signo verbal (ou seja, a própria palavra), como um "fenômeno ideológico por excelência" (BAKHTIN, 2010, p. 36). Com isso, a palavra é elevada ao patamar de possuir o poder quase que exclusivo como língua e linguagem, fazendo com que as pessoas esqueçam, muitas vezes, que o mundo é feito por imagens.

O olhar dimensiona os acontecimentos dentro de uma perspectiva única e pessoal: a do observador. A interação entre a realidade que acontece diante do olhar e a forma como a vemos é particular (como já vimos anteriormente). Para cada um de nós existe uma forma diferente de ver a realidade. Esta forma é pessoal. É única. É particular. Logo, a produção de sentidos, também.

Como sabemos, a visão é um dos nossos sentidos mais importantes. É através da visão que estabelecemos uma relação com o mundo externo. O olhar nos possibilita ver,

enxergar, tentar compreender o que a ele se descortina. Aprendemos muito sobre o mundo externo pela visão. O olhar, quando desprovido de outros interesses do que aquele de simplesmente ver, perceber o que acontece diante dele, é uma forma de apreender por meio de sentidos que são produzidos e interligados com as nossas experiências.

A forma como as pessoas reagem diante de uma imagem fotográfica e de como por ela são interrogadas, questionadas e muitas vezes esclarecidas, faziam pensar a existência de mais do que uma imagem de lembranças. Uma fotografia apontava para a existência de uma linguagem visual que estabelece, justamente, esta relação com o mundo externo.



"Seu Bolinha" (Foto de Andressa Barros)

Se mesmo antes da palavra, foram os gestos aprendidos e as pantominas[14] que expressavam e mostravam argumentos e faziam o conhecimento se multiplicar, já que a palavra que chamava alguma coisa, precisa antes ser identificada com sua "forma" como dizia Rousseau (1980). A interpretação que trazia a Bíblia, sobre quando o levita de Efrain quis vingar a morte da sua concubina, não escreveu para as tribos de Israel as conclamando, mas dividiu o corpo da concubina assassinada em doze pedaços e os enviou

[14] Peça em que os atores se manifestam só por gestos, expressões corporais ou fisionômicas, prescindindo da palavra e da música.

para cada uma, é eloquente. Ante este aspecto, correram todos as armas gritando com uma só voz: "*não. Nunca nada semelhante havia ocorrido em Israel desde o dia em que nossos pais saíram do Egito"*[15] (ROSSEAU, 1980, p. 27).

A figura andou sempre antes da palavra e antes mesmo da simbologia que permitia identificá-la. A descoberta da reprodução técnica da imagem, a fotografia trouxe consigo uma capacidade maior de reconhecimento da palavra figurada, ou seja, da imagem que passou a ser identificada por seu realismo. Rousseau traça um verdadeiro caminho da língua em seu *"Ensayo sobre el origen de las Lenguas"* (1980), mas ele não poderia imaginar o que a 'língua fotográfica' poderia vir a fazer, pois não a conheceu. Rousseau morreu em 02 de julho de 1778 e a fotografia foi inventada apenas em 1839.

A imagem fotográfica, desde a sua invenção vem reproduzindo a imagem e semelhança, e por isso foi atacada por religiosos alemães, como diz Freund (1999) e Benjamim (1991 e 1996) como obra do demônio, pois somente Deus poderia criar algo "a sua imagem e semelhança". Diz Benjamin (1991) que o "pasquim Leipziger Anzeiger (Gazeta de Leipzig) acreditava ter de enfrentar esta diabólica arte francesa" (BENJAMIN, 1991, p. 220) dizendo que:

> Querer fixar fugidias imagens de espelho não é apenas uma coisa impossível, conforme se verificou após uma aprofundada pesquisa alemã, mas já o desejo de querer isto é uma ofensa a Deus. O homem foi feito à imagem e semelhança de Deus, e a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhuma máquina humana. No máximo, o divino artista pode, inspirado por um dom celestial, ousar, num instante de suprema benção, sob o comando do seu gênio, reproduzir, sem qualquer ajuda de máquina, os divinos traços humanos (BENJAMIN, 1991, p. 220).

Todavia, a fotografia tem sido uma das linguagens de mais fácil entendimento entre as pessoas, pois reproduz com imensa perfeição o outro e tudo aquilo que se põe a frente da objetiva fotográfica. É uma linguagem mais direta e tem uma decodificação praticamente imediata e que vai além dos estudos que os teóricos da imagem, da fotografia faziam sobre ela no passado.

A busca por uma *"Filosofia da Fotografia"* (VANLIER, 1983) e a *"Filosofia da Caixa Preta"* (FLUSSER, 1988) foram algumas das tentativas de encontrar um caminho

[15] Tradução de Recuero para "*no, nunca nada semejante ha ocurrido em Israel desde el dia en que nuestros padres salieron de Egipto hasta este dia"*.

científico para fotografia, porém ela independentemente destes trabalhos seguiu seu caminho alheia a estes questionamentos. Talvez, quem a tenha colocado num caminho mais perto do seu uso como instrumento para a cientificidade tenha sido John Collier Jr., quando publicou seu livro "*Antropologia Visual: a fotografia como método de pesquisa"* em 1913 (no Brasil foi publicado em 1973). Foram os professores de Stanford quando falam no prólogo da edição brasileira dizem que a maior parte do livro "é dedicada à utilidade da máquina fotográfica em pesquisa, à filosofia e aos critérios que devem dirigir essa pesquisa" (SPINDLER e SPINDLER[16] *apud* COLLIER.JR, 1973, p. XVII).

Hoje, mais do que simplesmente ver ou falar, é preciso mostrar o que viu para poder dizer alguma coisa sobre algo. Especialmente na cultura atual, onde a fotografia adquire outros sentidos que vão além do "representar o mundo", como também o de "eu estou junto, eu participo do mundo. Vejam". Esta prática é facilmente vista na grande quantidade de fotografias digitais do tipo "*selfie*[17]" que são publicados nas redes sociais na internet, publicizando as ações das pessoas que fazem parte dela (SIBILIA, 2007).

Além disso, a fotografia, com o advento da imagem digitalizada, adquiriu maior facilidade de manuseio e obtenção de equipamentos, atingindo diversos públicos. Com isso, ela ganhou novos sentidos na comunicação social, onde a prática dominante é fotografar tudo, a si e a todos ao ponto de a sociedade atual adquirir novos "títulos" como a "Sociedade da Imagem" onde "considera-se que vivemos em uma cultura dominada por imagens, onde a mídia tem um papel fundamental na produção de narrativas que criam um universo de ilusão" (FRIDMAN, 1999, online).

Hoje, mais do que ver, do que falar é preciso mostrar para poder dizer alguma coisa, sobre algo que é visto e do qual se participa. A fotografia com o advento da imagem técnica digital ganhou degraus na comunicação social, jamais imaginados ao ponto de cada vez mais se fotografar tudo e a todos. A foto distribuída pela Association Press mostra que não bastava estar lá na eleição do Papa, mas que era preciso mostrar.

[16] George Spindler professor emérito de antropologia na universidade de Stanford e sua esposa Louise Splinder professora de antropologia de Stanford.
[17] Prática de se auto retratar com seus dispositivos móveis e compartilhar com os amigos das redes sociais online.



Figura 6: Multidão registra a primeira aparição do Papa Francisco, no balcão da Basílica de São Pedro na noite de quarta-feira (13). FONTE: Michael Sohn/AP[18]

Esta fascinação que a imagem fotográfica digital trouxe e a possibilidade de todos, hoje em dia, poderem serem fotógrafos e assim se comunicarem com imagens é o que norteia esta tese. Pois além da construção da informação visual, a decodificação, a leitura desta língua é necessária ser aprendida. De fato, Salkeld (2014) diz que "Nos últimos anos dessa história de dois séculos, o mundo tem visto surgir uma produção cada vez maior de fotografias, acelerada pelo advento da fotografia digital" (SALKELD, 2014, p. 6).

Quem sabe ler, sabe escrever. Com fotografias não ocorre esta lógica pois sua recepção muitas vezes não é a esperada, embora quase sempre a imagem traga consigo um sentido que é compreendido pelo observador e diferente do pretendido pelo autor.

Há algum tempo atrás, desenvolvemos um outro trabalho de pesquisa sobre a fotografia que trouxe mais uma indagação de como a imagem poderia ser percebida e de como o retratado (fotografado) refletia sobre o que seria comunicado. Dividimos o trabalho em três momentos no que se chamou de "*Fotografia contraponto entre a narração da realidade*" *(*RECUERO, 2008).

Quando se pensa a imagem a produção de sentidos que traz consigo se pode observar estes três momentos analisados em uma pesquisa realizada. O primeiro

[18] Disponível em: <http://g1.globo.com/mundo/novo-papa-francisco/noticia/2013/03/batalhao-de-cameras-de-fieis-clica-sucessao-papal-compare-com-2005.html>. Acesso em: 2 fev. 2014.

momento se caracteriza pela análise de uma foto de uma família que remete ao que Aumont (1995) fala sobre a rememoração de como a imagem age sobre o espectador e o sentimento de posse que ele faz dela e diz afirma ainda que a imagem fotográfica tem "uma presença sobrenatural, que supera a representação ao mesmo tempo que se baseia nela (AUMONT, 1995, p.276). É como Sontag (1981) explica ao dizer que "a fotografia ao mesmo tempo em que nos atribui a posse imaginária de um passado irreal, ajuda-nos também a dominar um espaço no qual nos sentimos inseguros" (SONTAG, 1981, p.9). Machado (1984) completa ao dizer que "a fotografia tem qualquer coisa a ver com a ressurreição" (MACHADO, 1984, p.37).

O Segundo momento como diz Aumont (1995) é o "espectador que constrói a imagem" (1995, p.81), pois ele é ativo na construção da imagem de forma emocional e cognitivamente. Barthes (2001) ainda confirma quando fala da pose como um elemento de conotação fotográfica na construção da fotografia e o modelo que sugere a leitura que se faz dele na imagem. Barthes (1984) diz ainda que "ao posar, fabrico-me instantaneamente" (BARTHES,1984, p.22), o que em outras palavras o modelo posa se valendo da imagem que faz de si e quer transmitir.

O terceiro momento conduz à analise ao encontro do que Sontag (1981) diz que a "fotografia fornece provas" (SONTAG, 1981, p.5) quando nos comprova algo de que ouvimos falar. Guran (2002) ainda diz que "a fotografia hoje se faz única na função de representar a realidade" (GURAN, 2002, p.43) servindo, portanto, para o que Barthes (1984) diz que "isso que vejo, encontrou-se lá nesse lugar" (BARTHES, 1984, p.33) e o fotógrafo estava lá e registrou e a foto mostrou a constatação do real.

a) Primeiro Momento:



Foto de Gláucio Farias Brião.

Passados alguns dias, o senhor da foto acima procurou a equipe do jornal. Queria uma cópia da fotografia que havia sido "tirada" dele e de sua família. O motivo foi revelado: o filho, o pequeno bebê que aparece na foto havia falecido. Ele queria ficar com uma foto, pois seria a única lembrança que podia ter do filho, depois do "desaparecimento" do menino.

Percebe-se, que no primeiro momento a imagem é a garantia de uma existência, repentinamente interrompida que fornece a prova, através da fotografia, atestando uma existência, ao mesmo tempo, que supre a lacuna da ausência, ocasionada pela morte. A fotografia "constitui tentativas de alcançar ou reclamar a posse de outra realidade" (SONTAG, 1981, p. 16). Implicitamente percebemos, então, a sua influência sobre a sensibilidade emotiva, ao mesmo tempo que fixa uma presença do que foi e atesta uma existência perdida.

b) Segundo Momento:



Foto de Leandra G. Costa.

Fruto do mesmo trabalho nesta comunidade, a fotografia acima fez parte de uma pequena exposição fotográfica, realizada para os seus habitantes. Às margens da rodovia do local, montamos um painel, onde as imagens foram expostas aos moradores. Logo a pequena exposição estava cheia. Observava-se com atenção as reações dos fotografados quando, diante das fotografias se reconheciam e se "reviam". Gente simples

e humilde, logo expressavam suas impressões e reações diante das fotografias com toda a espontaneidade e simplicidade das quais são dotados.

No entanto, um fato, relacionado com a fotografia acima, chamou a atenção.

Uma exclamação:

- *Vejam só, uma criança com uma faca na mão!*

Logo, em seguida:

- *Mas é o meu filho!*

As amigas, todas a seu lado, começaram a falar. Eram críticas, comentários, e todas diziam a mesma coisa:

- *Vistes! Agora acreditas! Quando nós te falávamos que o teu filho pequeno brincava com facas, não acreditavas. Agora acreditas!*

A dinâmica deste momento remete à alegoria da caverna de Platão[19] Acorrentado diante da realidade, o homem moderno não vê a infinita quantidade de imagens que o agride diariamente e que lhe turva a visão da própria existência. Parodiando Achutti, que aproveitando uma metáfora de Ondina Fachel Leal, comenta "ela soube bem responder aos ingênuos, que acreditam ser a fotografia uma cópia da realidade, dizendo que uma fotografia é uma realidade revelada" (ACHUTTI, 1998, p. 47). Uma "realidade" revelada pelo significado que a imagem trouxe, até então turvado pelo próprio ato de viver (ou melhor se diria: de sobreviver). Aqui, a fotografia fez uma diferença. A sua articulação, entre a realidade e a reprodução do visível gravado, foram, no caso do menino com a faca, a confirmação de uma existência. A narração da realidade compreendida tornou-se o próprio acontecimento.

c) Terceiro Momento.

[19] Alegoria da Caverna de Platão; Passagem do livro a República do filosofo grego Platão, onde através de uma metáfora se pode compreender uma de suas teorias que é possível captar através do conhecimento a existência através dos sentidos e o inteligível só pode ser conhecido pela razão.

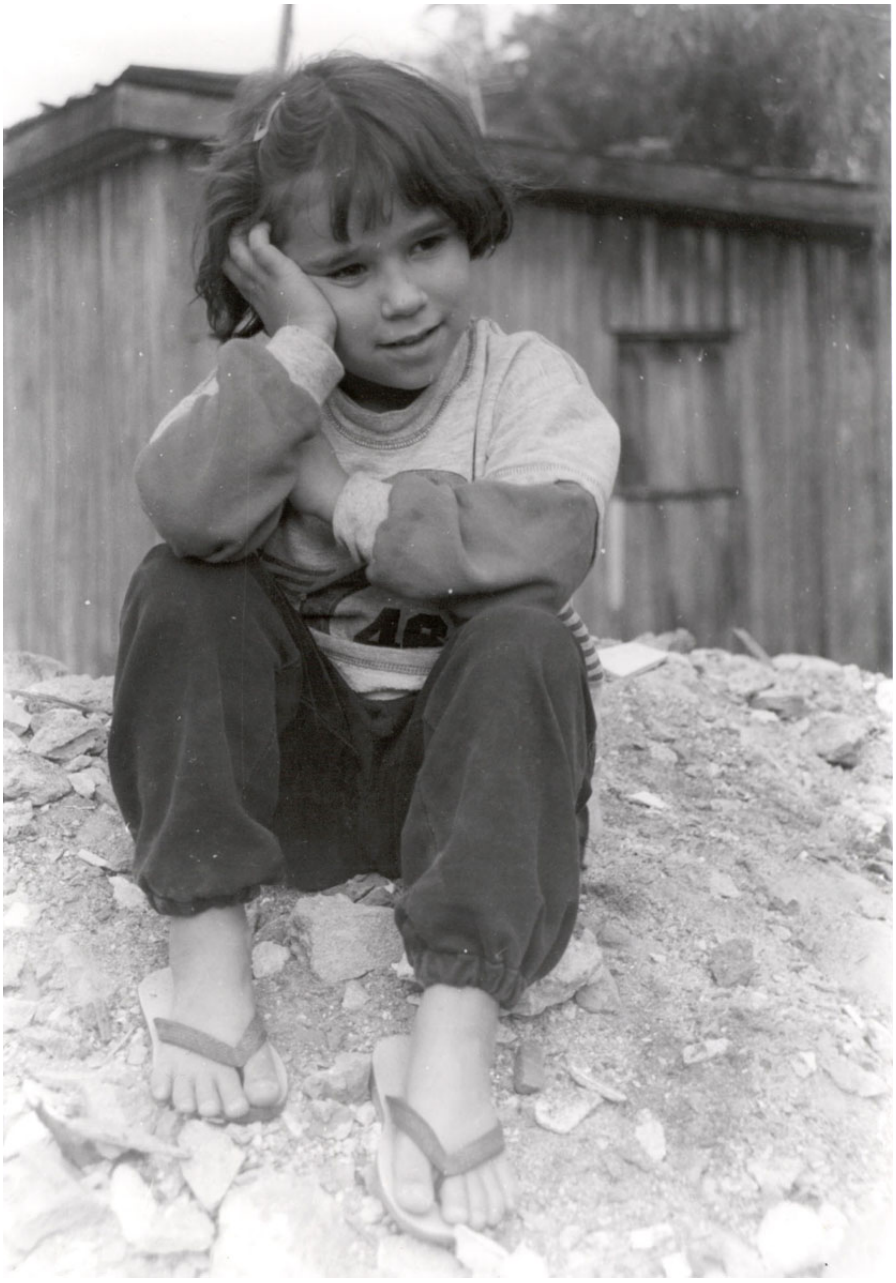


Foto de Raquel S. Heidrich.

Em continuidade ao aprendizado da disciplina de Fotojornalismo, se realizou uma série de reportagens fotográficas em alguns bairros e vilas da cidade de Pelotas.

Em um destes bairros deveriam ser fotografadas a população ribeirinha[20] do canal São Gonçalo. Ali, uma série de fotografias deveriam ser realizadas, procurando documentar o modo de vida, as carências, as necessidades, e o dia a dia desta população. Ali também existe uma comunidade caracterizada por serem quase todos seus membros excluídos socialmente, devido ao que Singer (1998) diz "a exclusão econômica. É a forma

[20] Ribeirinha: população que reside a margens de rios ou arroios.

mais ampla, e suas vítimas estão provavelmente excluídas da maioria das outras redes sociais (SINGER, 1998, p. 63).

A menina da foto procurou uma das alunas e pediu se ela podia "tirar uma fotografia" sua, pois afirmou não possuir nenhuma foto de si em sua em casa. A fotógrafa prontamente preparou-se para fazer a fotografia. Entretanto, quando a menina percebeu que seria atendida e que a fotógrafa iria realizar a fotografia, solicitou um momento de pausa. Correu até o seu casebre gritando que precisa se arrumar. Voltou poucos momentos depois, do mesmo jeito que havia ido, mas dizendo:

- *Agora estou pronta! Coloquei o perfume e vesti os chinelos!*

Assim, a menina posou radiante para a fotografia (pose mesmo!).

A realidade se torna presente, ainda que de forma imaginária, através da visualização de uma fotografia e da sua identificação com fatos correlatos do passado ou com a lembrança de experiências passadas pelo observador e identificáveis com as imagens e os signos contidos na imagem (RECUERO, 2008). O processo de irrealidade chega a materializar-se através da posse de fotografias que evocam, ainda que mentalmente, as experiências vividas e na foto gravadas.

A vida moderna não se concebe, hoje, sem o registro fotográfico dos mais variados momentos "significativos" do processo de viver. Posteriormente, quando forem novamente observados e identificados com a imagem mental armazenada, tornam-se "presencializados" e atuais, ainda que por efêmeros pedaços de tempo.

Este exercício psicológico, ainda que realizado de forma inconsciente, possui uma capacidade de proporcionar "satisfações" positivas ou negativas aos observadores, conforme a identificação.

Ao se analisar tais observações, percebe-se que a compreensão da imagem fotográfica carece ainda de um aprofundamento do estudo de seu conteúdo enquanto mensagem. De fato, as inúmeras leituras que possibilita, ainda não foram suficientemente estudadas e compreendidas dentro da complexidade de informações que disponibilizam. Entretanto, percebe-se que nos três momentos que descrevemos em trabalho anterior, o "assunto" fez prevalecer o espectro imagético da posse, da constatação da realidade e da transmissão de sua imagem.

Quando Dubois se refere a Narciso e sua imagem no espelho d'água, comenta: "(...) não tanto em sua "origem", mas, em sua 'essência'" (DUBOIS, 1998, p. 140). A essência da imagem que o "ator" quer desvendar é, em síntese, a sua própria imagem como a concebe e quer que seja vista. Assim, a menina, em seus níveis de representação,

vê na fotografia a possibilidade de apresentar a sua imagem. Àquela imagem que concebe em seu imaginário. Acredita que com os adereços por ela acrescentados, antes da fotografia, reproduzirão o seu imaginário no registro fotográfico.

Talvez, este momento, dentro os três apresentados, evidencia a urgência de uma filosofia que trate da fotografia. Pois, a reprodução da imagem fotográfica neste caso, poderia reproduzir a menina tal qual ela se contempla em seu imaginário?

Assim, conseguimos perceber os três momentos como: (a) a retenção do tempo através do corte; (b) a relação da fotografia com o real; e (c) o duplo obtido através do corte técnico.

Afinal, que fotografia é esta que contém em seu âmago, tantos efeitos por ela gravados, reapresentados e ainda obscuros? Que ato técnico retém pela incidência da luz e o controle do próprio operador, tamanha potencialidade comunicacional e que não se pode dimensionar, perceber, ou mesmo selecionar, no ato da sua obtenção?

Portanto ler fotografias ainda é um exercício novo. Decodificar imagens que reproduzem a realidade, sem um método específico e sem uma metodologia que contemple o visual e o emocional, torna-se uma tarefa árdua, difícil e até mesmo impossível, se levarmos em conta a diversidade da leitura que as fotografias possibilitam e o hipertexto[21] imagético que possui.

O uso do texto de forma a suprir as ausências geradas pela imagem, que por sua vez, contempla as incompreensões da leitura tradicional, talvez indique uma pista para o início do uso da imagem fotográfica cientificamente em trabalhos sociais, e não mais como apêndice, anexo ou mera ilustração.

O contraponto entre a narração visual e a sua compreensão pode estar em Aristóteles, para o qual "o pensamento é impossível sem imagens" (ARISTÓTELES *apud* SANTAELLA & NORTH, 1998, p. 28) e Merleau Ponty que indica a relação entre a "realidade" e o ato de observá-la de forma consciente e epistemológica: " (...) é verdade que o mundo é o que vemos e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo." (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 16).

Assim entende-se que o homem necessita aprender a ver e a ler fotografias para poder produzir significados mais complexos do que a percepção de uma simples imagem. Percebe-se que o ato fotográfico carece de uma filosofia, pois, afinal, esta fotografia é

[21] Hipertexto, segundo o dicionário Aurélio seria aquele texto que permite a remissão para outra localização (documento, arquivo, página da internet, etc.).

cada vez mais uma parte importante da própria arte de viver do ser humano e é também uma importante linguagem que cada vez é mais utilizada em diferentes contextos.

Sousa (2004) quando fala da análise qualitativa do discurso fotográfico dos meios jornalísticos impressos (e o observa), afirma que se pode aplicar também à busca do sentido da fotografia em trabalhos de pesquisa:

> A atribuição de sentido a uma fotografia jornalística depende do contexto direto em que a foto é obtida (contexto da foto) e do contexto discursivo onde a mesma é inserida. Indicadores verbais e não verbais (gestos, objetos presentes nas fotografias, espaços entre os personagens, olhares, etc.) fazem parte do contexto da foto; o espaço onde a fotografia é inserida pode considerar-se o contexto do discurso, englobando o texto que lhe é associado e o design (SOUSA, 2004. p. 113).

Sousa (2004) retoma ainda que, ao orientar sobre o uso da linguagem fotográfica e a construção da compreensão para as fotografias, o uso das técnicas fotográficas (já mencionadas no capítulo anterior) é muito importante. Salienta ainda que a escolha do equipamento, das objetivas, da sensibilidade à iluminação existente e o uso dos elementos morfológicos da imagem fotográfica servem para enfatizar a construção de sentido nas imagens fotográficas. Segundo ele, estes devem ser vistos como "sendo os mais relevantes elementos potencialmente conferidores de sentido a uma mensagem fotojornalística" (SOUSA, 2004, p. 115).

Ainda sobre a produção de sentidos na fotografia, é relevante abordar o pensamento de Barthes (2001) sobre as estruturas que a fotografia possui e que entendia serem duas, uma denotativa e não codificada e a outras conotativa e estabelecida naturalmente pelos códigos socioculturais que a codificam. Para Barthes, seriam estes elementos conotativos (trucagem, pose, objetos, fotogenia, esteticismo e a sintaxe) que deveriam ser descodificados ao se analisar uma fotografia, quando da busca do seu sentido, pois são eles que ajudam a codificar a imagem fotográfica na sua elaboração.

Barthes (2001) diz que a 'trucagem' é a realização de um truque fotográfico, uma intervenção para a realização da imagem, ou alterar depois de pronta. A 'pose' seria "uma dupla estrutura denotada-conotada" (BARTHES, 2001, p. 17), a forma como o assunto se põe ou é colocado diante da câmara fotográfica. 'Objetos' seriam aqueles indutores para a associação de ideias, colocados na foto. A 'fotogenia' é onde a mensagem está na própria imagem "embelezada" pelas técnicas fotográficas. O 'esteticismo', para Barthes,

seria induzir o culto ao belo, a estética da imagem, sua beleza. Finalmente, a ‘sintaxe’ seria o uso do encadeamento das imagens em uma sequência para darem um sentido.

O autor diz ainda que “a imposição de um sentido segundo à mensagem fotográfica propriamente dita, elabora-se nos diferentes níveis de produção da fotografia” (BARTHES, 2001, p. 15) e, embora se refira à produção de imagens jornalísticas, acreditamos que, para a produção de trabalhos de pesquisa, estes sentidos devam ser utilizados como forma de transmitirem um significado mais claro às imagens fotográficas produzidas.

3 DA FOTOETNOGRAFIA PARA A FOTOETNOTEXTOGRAFIA

Neste capítulo, abordaremos o caminho da imagem fotográfica até chegar à fotoetnografia e seus conceitos fundamentais. O objetivo é elucidar o que são estes conceitos e como podemos entender a proposta da Fotoetnotextografia.

É importante ressaltar que a escolha de usar a fotografia como o fio condutor não foi um acaso e nem uma escolha pioneira ou experimental, mas fundamentada na bibliografia e na prática já existente, que conciliava com a formação deste pesquisador (presente autor) de comunicador social, fotógrafo e com uma experiência de mais de 40 anos na área fotográfica.

3.1 A FOTOGRAFIA NA ETNOGRAFIA

Usar a imagem fotográfica para narrar fatos etnográficos e sociológicos com sucesso e clareza é uma das esperanças para a antropologia visual moderna. O registro do factual da realidade social é uma tentativa de revelar mais do que se diz com as palavras, ou seja, a imagem fotográfica pode complementar o que se escreve sobre o que se vê e, ainda, talvez poder dizer melhor.

Os processos sociológicos que se investigam na antropologia moderna têm a necessidade do visual como mais um elemento do documento da investigação dos fenômenos sociais. É um documento visual, mas mais do que isto, tenta incorporar ao cientificismo das investigações uma linguagem até então pouco utilizada, a não ser como ilustração dos trabalhos realizados.

O uso da imagem fotográfica, então, ainda é uma novidade, pois tem o uso restrito, subordinado à abundância textual característica dos artigos acadêmicos. Isso, porém, traz indagações, incertezas, dúvidas sobre a real importância e possíveis significados do uso da imagem na pesquisa acadêmica (no fazer ciência).

O uso das imagens técnicas (fotografia, vídeo e cinema) trazem consigo a riqueza da informação visual e os desafios do seu uso na antropologia, na comunicação, nas ciências da linguagem e em outras aéreas das ciências sociais. Entretanto, a fotografia, embora utilizada por tantos pesquisadores (em especial os antropólogos) parece carecer ainda de uma metodologia própria que facilite a sua utilização como texto científico e narrativo da investigação realizada, pois ainda não tem uma aprovação unânime sobre a sua utilização.

O fato é que as fotografias trazem consigo uma riqueza de informações visuais que às vezes são impossíveis de serem descritas pelo texto cientifico tradicional. Partindo dessa premissa, acreditamos que a imagem não é um equivalente ao texto. Ela não possui a capacidade enunciativa da linguagem escrita tradicional, mas traz consigo algumas particularidades que vão além do olhar e do ver, que fazem o seu observador pensar. Isso porque a fotografia é "uma representação das representações" (SAMAIN, *in* ALVES, 2004, p. 71), capaz de adquirir, então, uma imperturbável imitação desta realidade registrada, que ali aprisionada mostra a quão irreal e remota é a realidade" (SONTAG, 1981, p. 157).

Mas a realidade é feita de imagens. O olhar percorre um caminho até o objeto e retorna com a sua forma. É uma dupla via que traz consigo uma linguagem. É curioso que o pensamento de Hans Belting diga que "estamos condenados a viver o labirinto das nossas próprias línguas, que amiúde restringem e até interceptam partes do espetro semântico, limitando assim a nossa capacidade de descrever e, ao mesmo tempo, estreitando nosso pensamento" (BELTING, 2014, p. 13). Isso confirma a verdade de um caminho duplo que vai do 'exógeno' para o 'endógeno' e vice-versa, pois as imagens transitam neste incansável "vai e vem" de significados entre o cérebro humano e a realidade concreta, indicando ser impossível diagnosticar sua "arché".

A prospecção da visão na antropologia visual exige cada vez mais uma reflexão sobre o uso da imagem e de como o fazer. Sabe-se que a realidade da imagem é a compreensão que o sujeito estabelece entre a imagem que constrói e processa em seu cérebro e a semelhança que estabelece com o real que vê.

Debray (1993) diz que o olhar transforma um retrato numa imagem e uma imagem num retrato, mas as imagens são fugidias (BENJAMIN, 1991) e se pode acrescentar que só "olhar" não significa "ver", não significa *prendre grade* (tomar atenção), como quer dizer o termo francês, mas que é necessária essa apreensão do real que chama a atenção para a transformar em retrato, em um texto visual do que se vê.

Assim, a fotografia tem um lugar especial nesta possibilidade, pois retém o selecionado e o visto, além de que na dança dos diálogos e na busca das significações que carrega consigo, tem a característica de fazer ver, de colocar a luz a sua mensagem iconográfica.

Porém se deve pensar a imagem fotografia como o ponto de partida de uma narrativa visível, pois assim como as palavras significam no texto tradicional a construção de um pensamento, as imagens fotográficas através de sua visibilidade e dialética de

empatia, também estabelecem significações dinâmicas com o que apresentam e representam nos movimentos de sua narração sobre o social.

Toda a imagem tem um valor social quando é apreendida (MITCHEL, 2009). No caso da fotografia que se baseia na captura e na construção técnica do visual e do social o 'tomar atenção' é, na verdade, o que Leroi-Gourhan[22] dizia sobre "tomar notas cinematográficas" e que se denomina aqui de "anotar com imagens", para se obter uma visão imagética da vida social.

Sobre as imagens ainda é importante ressaltar que só "mostrar não é significativo, a não ser pela organização dos dados que fazem sentido e que, então, se fazem compreender" (PIAULT *in* ECKERT & MONTE-MÓR, 1999, p. 22) reforçando a necessidade do uso de um método.

Assim, como se ordena as letras, as palavras e as frases, para se enunciar uma informação, as fotografias necessitam também desta organização, de forma a fazerem o observador compreender, poder ler e pensar, através da simbolização da realidade que elas, as imagens trazem consigo ao serem ordenadas. "A imagem tem dessa maneira a capacidade de transmitir e talvez, de fabricar reflexão no que diz respeito ao mundo" (AUMONT *apud SAMAIN* in ALVES, 2004, p. 71).

Se o que a fotografia apresenta é provas da realidade (SONTAG, 1981), justamente por "(...) parece-nos comprovada quando dela vemos uma fotografia" (SONTAG, 1981, p. 05), então, estas imagens são capazes de fazer conhecer, compreender e completar o que o texto tradicional muitas vezes não consegue descrever a respeito de determinados fenômenos e experiências sociais.

Barthes (1981) já dizia: "no fundo a fotografia é subversiva não quando assusta, perturba ou até estigmatiza, mas quando é pensativa" (BARTHES, 1981, p. 62), assim o objetivo deste trabalho também é o de utilizar a fotografia desta forma, fazer ver e pensar o fato social contribuindo para o desenvolvimento da antropologia visual. Justamente por isso, as imagens aqui utilizadas como formadoras da presente tese, estarão configuradas como a mercê do texto, ou seja, farão parte da leitura lógica, sequencial e dinâmica dos artigos acadêmicos, excluindo seus formatos como "itens" de explicação ou complementação do texto escrito, mas sim, fomentando-se como elemento de significado, como **texto**, como **linguagem** capaz de formar ciência por si só.

A escolha do uso da fotografia foi baseada no caso de que ela permite uma forte

[22] André Leroi-Gourhan. Foi um arqueólogo, paleontólogo, paleoantropólogo e antropólogo francês, interessado ainda em tecnologia e estética.

constatação visual da realidade, de forma a fazer com que o homem, o observado, possa se reconhecer dentro do processo histórico pois, " a formação do conhecimento ocidental se faz pelos sentidos, principalmente pela visão" (RECUERO, 2006, p. 200). Também pensamos que a "máquina fotográfica não se apresenta como um remédio para nossas limitações visuais, mas como um auxiliar para nossa percepção" (COLLIER JR., 1973, p.01). Assim, a fotografia não é apenas um auxiliar do texto descritivo, mas pode também ser pensada como algo fundamental e que pode andar com o texto descritivo nas ciências sociais.

Após a decisão de se usar as fotografias como forma investigativa no trabalho, cabe a escolha do "como" fazer, pois ver fotografias em anexos de trabalho, acaba por frustrar o pensamento de que ela significa tanto quanto a escrita (ou talvez mais, justamente pela sua universalidade da linguagem visual). Olhá-las apenas como ilustrações ressaltava a existência de um abismo entre o visível e o dizível.

Autores como, Collier Jr (1973), Malinowski (1978 e 1989), Bateson e Mead (1985), Achutti (1997 e 2004), André Alves (2004) Pierre Verger (2002 e 2003), Levi Strauss (1993 e 2004), Levis Hine (1977 e 1981), Thomson (1982), Jacob Hiss (1971), Mauss (2006), Bourdieu (2003) e Naranjo (2006*)*.[23], com seus trabalhos específicos na área e com o uso de imagens com caráter científico, ajudaram a elaboração do método para a realização de fotografias. Estes autores se basearam na utilização de técnicas que priorizavam o uso da imagem como sendo fundamental na construção de suas pesquisas e priorizaram a sua utilização como fonte essencial, primordial e construtora das pesquisas acadêmicas. O começo do uso da imagem fotográfica como fonte de ciência, deu-se por meio deles e, principalmente por meio da abordagem metodológica denominada de etnografia.

A etnografia tem o seu significado vem do grego, onde *ethno* é associado a povo e *graphein* é associado à descrição sociocultural de um determinado grupo. Ela consiste

[23] Collier Jr (1973 - *Antropologia Visual: A Fotografia como Método de Pesquisa*), Malinowski (1978 - *Argonautas do Pacífico Ocidental. Um Relato do Empreendimento e da Aventura dos Nativos nos Arquipélagos da Nova Guiné Ocidental* e 1989 - *Les Argonautes du Pacifique Occidental*), Bateson e Mead (1985 - *Balinese Character: A Photographic Analysis*), Achutti (1997 - *Fotoetnografia, Um estudo de Antropologia Visual sobre cotidiano, lixo e trabalho* e 2004 - *Fotoetnografia, Da Biblioteca Jardim*), André Alves (2004 - *Os Argonautas do Mangue*) Pierre Verger (2002 – Saída de Iaô e 2003 – Repórter Fotográfico), Levi Strauss (1993 – Tristes Trópicos e 2004 -Saudades do Brasil), Levis Hine (1977 – Men at Work. Photographic Sudies of Modern Men and The Machines), (1981- Women at Work), (1994 - Kids At Work. Lewis Hine and the Crusade Against Child Labor), Thomson (1982 – China And Its people in Early Photographs. An Unabridged Reprint of the Classic 1873/4 Work), Jacob Hiss (1971 – How The Other Half Lives), Mauss (2006 - *Manual de Etnogafía*), Bourdieu (2003 - *Um Arte Medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografia*) e Naranjo (2006 – *fotografía, antropologia y colonialismo 1845-2006).*

na descrição de sociedades com a intenção de compreender as suas práticas sociais, seus valores, sua cultura e seu comportamento. Significa que:

> (...) praticar etnografia é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante. Mas não são essas coisas, as técnicas e os procedimentos determinados, que definem o empreendimento. O que o define é o tipo de esforço intelectual que ele representa: um risco elaborado para uma "descrição densa" (GEERTZ, 1989, p. 15).

Entretanto, esta "descrição densa" não é, necessariamente, feita pelo texto escrito. Ela pode ser percebida de outras formas, conforme Rebs afirma, ao dizer:

> (...) apesar da etnografia ter a sua origem na antropologia social, hoje ela ultrapassa essas fronteiras, penetrando e congregando teorias provenientes de diferentes disciplinas. Ela não possui padrões rígidos ou pré-determinados de utilização de técnicas e procedimentos, deixando estes a cargo do pesquisador que desenvolve, a partir do seu trabalho em campo, as melhores formas de pesquisar determinado contexto social (REBS, 2011).

A etnografia apresenta diferentes etapas. Entre elas, a observação participante é uma característica marcante justamente por fazer com que o pesquisador esteja vivenciando e experimentando a cultura na qual está inserido.

Assim, pensamos que "fazer etnografia" pode implicar em uma "descrição densa" feita também por imagens. Daí, surge o que muitos pesquisadores trabalham e chamaram de "Fotoetnografia".

Quando Achutti (1997) cria a fotoetnografia através da publicação "*Fotoetnografia. Um estudo de Antropologia Visual sobre o cotidiano, lixo e trabalho" (*e a consolida em 2004 com a Publicação do livro a "*Fotoetnografia da Biblioteca Jardim*"), Jean Arlaud[24], no prefácio deste livro, diz que ele levava a prática fotográfica até encontrar "o resultado da ordem do mostrar: não se demonstra nada, conta-se através de uma vida, uma sociedade " (ACHUTTI, 2004, p. 18).

O desenvolvimento desta constatação vai de encontro ao modo como o leitor deve agir a respeito da leitura de imagens fotográficas e que, como diz Achutti, pode ser feito ao "dar a mesma importância à linguagem escrita e a linguagem visual, fotográfica"

[24] Jean Arlaud, cineaste etnógrafo, doutor em etnologia. Professor do departamento de antropologia, etnologia e ciência das religiões da Universidade 7 Denis - Diderot. Paris.

(ACHUTTI, 2004, p. 73). Portanto os registros fotográficos devem ser constituídos de sequencias narrativas sobre o registro de formas culturais etnográficas com uma intencionalidade e montadas de forma a realizarem narrativas visuais, que depois, se associam às descrições por meio de palavras (o que é a essência da Fotoetnografia).

A Fotoetnografia é uma observação participante realizada através do registro fotográfico, necessitando do cumprimento de alguns procedimentos característicos, onde "o pesquisador é apresentado como alguém que tem um trabalho a fazer" (COLLIER JR., 1973, p. 17). Para tanto, é preciso que o pesquisador/fotógrafo faça o trabalho com critérios, após um planejamento do que deseja fotografar e narrar, pois na etnografia "tirar fotos é uma atividade de raciocínio, atividade que pode ser entendida" (COLLIER JR., 1973, p. 17) como o uso de um caderno de campo onde as anotações são feitas através do aparelho fotográfico.

> A fotografia é um aprendizado de observação paciente, de elaboração minuciosa de diferentes estratégias de aproximação com o objeto, de desenvolvimento de uma percepção seletiva, de uma vigilância constante e de prontidão para captar o acontecimento no momento do acontecimento. A dupla capacidade da câmara de subjetivar e objetivar a realidade, constante consciência de que se é responsável por este processo, por uma técnica de apreensão da realidade, de que se é sujeito deste acontecimento, é um ensinamento epistemológico (LEAL *in* ACHUTTI, 1997, XXIII).

O professor Samain diz, no prefácio do livro Fotoetnografia da Biblioteca Jardim de Paris (2004) de Achutti, que:

> Não existem fotografias que não sejam portadoras de um conteúdo humano e, consequentemente, que não sejam antropológicas à sua maneira. Toda fotografia é um olhar sobre o mundo, levado pela intencionalidade de uma pessoa, que destina sua mensagem visível a um outro olhar, procurando dar significado a este mundo (SAMAIN *in* ACHUTTI, 2004, p. 83)

Sendo assim pode-se entender a Fotoetnografia como a utilização da técnica fotográfica com o objetivo de se elaborar discursos (textos) antropológicos com o aparato fotográfico. Sendo assim a visualidade dos fenômenos registrados é realizada e elaborada de forma consciente para constituir um discurso etnográfico mais enriquecido e completo. Achutti diz ainda que:

> (...) estes textos antropológicos e etnográficos, quando aliados ao texto tradicional, o escrito, levantam questões sobre as representações e que ambos possibilitam um discurso repletos de interpretações, tanto singulares como complementares dos fenômenos culturais e sociais por eles narrados (ACHUTTI. & HASSEN, 2004, p. 240).

Portanto, é possível perceber que o método da fotoetnografia compreende o uso de imagens fotográficas realizadas com o intuito de constituírem um discurso elucidativo que busca mostrar particularidades culturais dizíveis ou indizíveis sobre uma cultura, narrando através da visualidade fotográfica, suas identidades particulares. É uma forma de trabalhar etnograficamente.

Achutti e Hassen afirmam:

> (...) que a possibilidade de utilização de imagem não implica o seu uso excludente em relação ao texto. Pelo contrário: texto e imagem podem-se articular de forma complementar com seus aportes específicos. A natureza de texto e de imagem naturalmente é diferente. Importa que nos demos conta de que, no limite do texto, a fotografia pode avançar "iluminando" certas passagens e, no limite da fotografia, o texto cumpre um papel analítico insubstituível (ACHUTTI & HASSEN, 2004, p.XX).

Assim a Fotoetnografia nada mais é do que a realização de uma etnografia com imersão no objeto de pesquisa e realizada através de fotografias, com o objetivo de narrar de outra maneira, de esclarecer através da visualidade não só o dizível, mas também o inarrável com palavras, como diz Guimarães: “a tarefa do narrador é então a de fazer com que a palavra-escrita ou lida – se reencontre com o mundo, religando o olhar ao descritível, o signo à paisagem” (GUIMARÃES, 1997, p.150).

Portanto, a fotoetnografia mostra com imagens justapostas e ordenadas em si e entre si, a realidade de determinada cultura fotografada para o leitor, o qual pode aprender sobre ela ao ver a narrativa visual e identificar as semelhanças e as similaridades do mostrado na imagem, com o seu conhecimento de mundo.

Cabe ainda a definição esclarecedora de Achutti (2004) sobre o método por ele criado. O pesquisador diz ser a Fotoetnografia a utilização de fotografias sem textos explicativos entre as imagens ou o uso de legendas. Ocorrendo, portanto, uma narrativa unicamente pelas imagens que apresentam, em si e entre si, na construção de um sentido. Todavia a parte escrita é apresentada a parte, exigindo um vai e vem do leitor entre as imagens e as palavras.

Assim, partimos que a curiosidade investigativa sobre o uso da antropologia

visual e da fotoetnografia, pode ser resumida no falar do filósofo da fotografia Henri VanLier, que diz:

> (...)vistas todas as características (letras, caracteres) que acabamos de considerar, a fotografia talvez fique melhor situada em termos da oposição que hoje fazemos com frequência entre o real e a realidade (VANLIER, 1983, p. 42).[25]

Quando se pensa que a interação entre os registros verbais e os registros visuais devem ser "concebidos como verdadeiras fontes de pesquisa e não apenas como meras e possíveis ilustrações" (SAMAIN, *in* ALVES, 2004, p. 53), define- se e caracteriza-se a forma como se aborda o uso da fotografia neste trabalho.

Embora Pierre Bourdieu (2003) no livro "*un arte médio"* proponha um estudo com objeto de pesquisa com fotografias já existentes, descarta-se neste trabalho tal método, uma vez que não se busca verificar as "determinações sociais do uso da fotografia popular e vernacular " (MARTINS, 2009, p. 17), mas sim a construção de um método fotográfico para narrar fatos sociais e verificar a sua usabilidade com uma sociedade, uma cultura específica.

Também a fotografia "ingênua", desprovida de qualidade sem cuidados e sem intenções de usar a técnica e a luz disponíveis são descartadas, pois o trabalho parte do principio que se há luz, se o equipamento permite e se o fotógrafo tem a técnica, porque não fazer bem feito? Logo, falamos aqui de uma fotografia consciente, metodologicamente pensada e estruturada para narrar fatos com cientificidade.

Desta forma busca-se o registro de fatos cotidianos dialogados com o fotógrafo através da pose, não obstante possa apresentar a visão do pesquisador, pois se entende que a observação participante, embora exija a proximidade do pesquisador para a realização das imagens, permite a distância tão necessária ao voyeur fotográfico, além de possibilitar que o outro, através da pose, possa se expressar.

Sendo assim, as imagens realizadas e utilizadas carregam consigo a cumplicidade da pose e do olhar num diálogo de conhecimentos que comporta a linguagem corporal na comunicação visual. Estas imagens que permitem o legível dentro do visível apresentado pelo objeto apreendido pelo pesquisador, tornam-se assim, reflexos bem feitos do cotidiano da comunidade, pois apresentam o fato social registrado praticamente sem interferência, por meio da observação participante do autor fotográfico.

---

[25] Tradução por Recuero: *Après tous les caractères que nous venons de parcourir, la photographie se situe peut-être le mieux grace à l'ópposition qu'òn fait souvent aujourd`hui entre le réel et la realité*.

A técnica fotográfica aplicada, de deixar o assunto a vontade com a presença do fotógrafo e só depois de criada esta empatia, realizar a fotografia, leva a que o assunto objeto das imagens, passe a se comportar com naturalidade e repita os rituais cotidianos com normalidade. Entende-se que a interpretação do fato social é um ritual, como diz Van Gennep (1978), pois é fruto de ciclos cerimoniais do cotidiano que, repetidos, ritualizam o acontecimento diário social, religioso, ainda que banal.

Qualquer pesquisador ao realizar algum trabalho científico observa primeiro para depois, então, descrever o fenômeno, estudá-lo e elaborar conclusões. Observa com os olhos. Vê com a visão. Depois disso, utilizando-se da escrita, elabora o trabalho científico baseado na observação. Porém, a mediação entre a observação e o trabalho perpassa pela sua filtragem psicossocial, cultural, antropológica, etc.

A escrita ao descrever e falar sobre, é uma mediação entre o que expressa o símbolo e a realidade. Procura exprimir com símbolos da escrita a percepção visual que vê e realiza um exercício mental para contar e relatar a ideia que conclui sobre o que se vê. Às vezes, depois, usa-se as imagens fotográficas nos anexos como que senda a justificar sobre o que se falou. A imagem, então, nestes casos, é usada como "ferramenta" de ilustração ou mesmo comprovação do dado relatado. Este uso é diferente do que propomos. A fotografia, mais do que ilustração é texto, é história e pode ser discurso visual com a mesma cientificidade e peso do texto escrito.

Jean Marie Schaeffer (1996) alerta, concordando com Vanlier (1983), para o fato de que a fotografia "mostra alguma coisa para transmitir uma mensagem" (SCHAEFFER, 1996, p. 43). A fotografia apresenta sempre a realidade, ou ao menos, a realidade que foi fotografada na observação do fato e que existia durante a captura da imagem.

Porém, percebemos que a utilização de imagens fotográficas em trabalhos científicos enfrenta dois problemas que impedem a sua utilização de forma mais ampla. O primeiro está diretamente ligado à resistência dos textólogos quanto a sua utilização. Acreditam que tudo pode ser explicado pela escrita e que a imagem não teria o valor de expressar realmente o que eles pretendem dizer, por isso, sendo justificado o uso unicamente do texto escrito. O segundo, está ligado ao desconhecimento da fotografia como um todo, seja da parte técnica, no que se refere à operacionalidade da mesma e da parte de sua funcionalidade para a narrativa da mensagem. Ou seja, entender e fazer boas fotografias exige um esforço do profissional/pesquisador, implicando em estudos que entrem na área da técnica (e não apenas da reflexão epistemológica).

Todo o trabalho científico é uma narrativa de um fenômeno estudado. A fotografia possui esta capacidade de identificação e captura da realidade. "A tarefa do narrador é então a de fazer com que a palavra-escrita ou lida – se reencontre com o mundo, religando o olhar ao descritível, o signo à paisagem" (GUIMARÃES, 1997, p. 150.). "Religar" é também encontrar a semelhança, o similar, a realidade, o observado para o estudo. Nada mais é do que o objeto e a prova visível do mesmo.

Gisele Freund (1999) encerra seu livro "*Fotografia e Sociedade"*, falando de Niépce, o primeiro a conceber uma imagem fotográfica, dizendo: "(...), mas a fotografia, que ele foi o primeiro a realizar, tornou-se a linguagem mais corrente da nossa civilização" (FREUND, 1999, p. 202), reforçando assim, o caráter da fotografia de ser uma linguagem universal.

Além disso, a fotografia traz consigo uma capacidade e um discurso textual imenso, pois, como diz Elizabeth Duarte.

> A instância enunciativa pressuposta pelo texto fotográfico, pode ser projetada num eixo comunicativo, entre um saber do enunciador-emissor e um enunciatário-receptor. Isso supõe um saber do enunciador sobre o enunciatário e confere ao texto uma não-gratuidade, uma intenção, peculiar a todo ato comunicativo (DUARTE, 2000, p. 172).

Percebe-se, desse modo, que usar a fotografia como texto científico, implica em um domínio técnico da prática fotográfica. Sugere no desenvolvimento de uma visão fotográfica, perceber o corte, realizar o enquadramento e a composição ideal e ainda compreender que não são por si só suficientes. O conhecimento da prática da fotografia documental, a experiência em fotojornalismo e um perfeito domínio do ato de fotografar, são imprescindíveis. Encontrar, porém, a forma de realizar a narração é que exige a maior tarefa, pois a busca da ordenação das ideias em imagens é uma tarefa nada fácil e que carece de uma sistematização para que as enunciações feitas tornem a narrativa clara e objetiva.

Mas, não bastam ideias. É necessário o estabelecimento de procedimentos ordenados, como os utilizados por John Berger e Jean Mohr (1998) em seu livro "*Otra Manera de Contar"*, onde utilizam a lógica do próprio ato de enxergar para fotografar. De fato, "todo fotógrafo sabe que uma fotografia simplifica" e que "*esa simplificación*

puede aumentar su legibilidad"[26] (BERGER & MOHR, 1998, p. 119). Então, "a fotografia surge como uma forma de registro que, ao ser associada à razão, distancia-se da imaginação, dos sonhos e da fantasia" (BAUDELAIRE *apud* BITTENCOURT, *in* FELDMAN- BIANCO & LEITE, 1998, p. 198).

Acredita-se que não se deve usar a fotografia apenas como ilustração, mas entender que é possível usá-la como descrição real de um fato. Muitas vezes, um cientista pode interpretar de forma errônea o que vê. Às vezes, a descrição do evento pode ser mal elaborada. A presença da fotografia de forma lógica e coerente como descrição da dialética do fenômeno, permite a observação, o discurso, a leitura e a compreensão. Faz também com que cientistas ausentes na realização da observação direta e da captura presencial da descrição do fenômeno, possam realizar uma compreensão mais eficaz do estudo. Até mesmo a formulação de hipóteses pode ser desenvolvida com mais propriedade crítica pela constante observação da imagem, sendo capaz transportar os pesquisadores para o momento da pesquisa, possibilitando uma avaliação mais precisa do próprio fenômeno, justamente porque é possível vê-lo (mesmo que sendo novamente). Articulando com isso, Luciana Bittencourt afirma que "fotografias apresentam o cenário no qual as atividades diárias, os atores sociais e o contexto sociocultural são articulados e vividos". (BITTENCOURT *in* FELDMAN- BIANCO & LEITE, 1998, p. 199), levando o pesquisador a um novo olhar do que já foi vivenciado.

"Se a imagem fotográfica nasce da observação de uma realidade que está contida em uma estrutura cultural, ela vem carregada de significados, de fragmentos que deverão ser moldados em um relato único e revelador" (ANDRADE, 2002, p. 52). Desse modo, a fotografia:

> (...) é a única linguagem compreendida em todas as partes do mundo e que, unindo todas as nações e culturas, serve para ligar a família humana, A salvo de influências políticas – quando o homem é livre -, ela reflete vida e eventos de modos fidedignos, permite-nos compartilhar das esperanças e desesperos dos demais e ilumina as condições políticas e sociais. Tornamo-nos a testemunha ocular da humanização e da desumanização da humanidade (GERNSHEOM apud SONTAG, 1981, p. 184).

Assim a provocação levantada pode ser aprofundada, questionada, discutida e debatida de forma que a crítica aponte os caminhos e as soluções para o uso da fotografia,

[26] Tradução de Recuero. Esta simplificação pode aumentar a sua legibilidade.

não só como adendo, como prova documental da realização do processo ou ilustrações em trabalhos científicos, mas, fundamentalmente como corpo do trabalho científico e com a mesma força da narração textual.

Significa que buscamos reforçar as assertivas apresentadas neste trabalho para o uso da imagem fotográfica em trabalhos científicos, como um ganho para os discursos narrativos e o alargamento das interpretações fenomenológicas apresentadas pela narrativa visual (como já é feito no caso da Fotoetnografia), propondo, então, a *Fotoetnotextografia*.

3.2 PROPOSTA DE UMA NOVA ABORDAGEM: A FOTOETNOTEXTOGRAFIA

A fotografia tem a particularidade de exigir a presença física do pesquisador, o que de certa forma evidencia em uma pesquisa etnográfica a observação participante por parte do pesquisador/fotógrafo. Isso porque ao registrar o cotidiano sem pose, sem teatralização, exige confiança do fotografado. Afinal, o que se fotografa "é a imagem deles, e a imagem não verbal frequentemente tender a ser mais carregada emocionalmente do que uma que eles expressem verbal e intelectualmente" (COLLIER JR., 1973, p. 22).

Para tanto, constrói-se um método que utiliza a imagem fotográfica e o texto a fim de comporem uma linguagem que se denomina de "Fotoetnotextografia". Este termo tem como objetivo definir este método e a forma como a fotografia e o texto deverão interagir na narração de fenômenos sociais estudados e serem utilizadas tendo a mesma importância, a fim de comporem uma narrativa antropológica visual (estruturada neste estudo) e, revelando os traços identitários de uma cultura. Ou seja, se tem o prefixo *Foto*, referente à fotografia; o *ethno* se refere à povo (etnia); o termo *texto* (referente ao texto escrito) e o *grafia* (ou seja, a ação de escrever por meio destes dois tipos de discurso: visual e textual).

A "Fotoetnotextografia" define-se como a linguagem que narra uma cultura, uma sociedade, um povo com a utilização de imagens fotográficas e textos conjugados a partir da utilização dos novos suportes tecnológicos de comunicação. Assim, são duas construções (a imagética e a verbal) que são distintas em suas percepções visuais, mas que se completam por criarem um sentido discursivo amplo e talvez mais completo do fenômeno pesquisado.

Pensando nisso, auxilia-se a fotografia digital, o gravador digital, o computador

portátil, e o velho e tradicional caderno de campo como instrumentos de utilização no trabalho de campo da pesquisa. Ao transpor e organizar os dados oriundos da observação participante, dá-se igual importância na descrição para a imagem e o texto. Com isso, a Fotoetnografia se difere da Fotoetnotextografia apenas na forma de apresentação do trabalho, uma vez que a Fotoetnografia desenvolvida e criada por Achutti (1997) também é composta por dois tipos de textos: o verbal e o visual apresentados, no entanto, de forma distinta e separada.

Na primeira o uso da imagem e do texto assumem funções distintas, havendo momentos específicos para se observar a narrativa das imagens e outros momentos para compreender a narrativa produzida pelo texto. No segundo (que é a proposta metodológica desta pesquisa) une-se ambos (texto e imagens) na construção da narrativa.

Para a construção do método Fotoetnotextográfico, estudou-se a metodologia do trabalho realizado por Bateson e Mead no livro *"Balinese Character. A photographic analysis"* (1985). Ele foi feito através da elaboração de pranchas temáticas estruturais e sequenciais, que norteiam a forma estrutural, onde as imagens são apresentadas em uma parte e são seguidas do texto explicativo em outro momento.

A aplicação do método Fotoetnotextográfico e a sua prática se fundamentam nas orientações de John Collier Jr., enunciadas em seu livro *"Antropologia Visual: A Fotografia como Método de Pesquisa"* (1973), que diz que a busca por informes mais claros de como acontecem as pesquisas e agem os pesquisados deveriam ser vistos e não apenas mostrados pelos resultados. Confirmando, assim, que a elaboração de um método de pesquisa com fotografias necessitaria ser criado e elaborado com os procedimentos para o uso da câmara fotográfica em pesquisas.

Vale-se ainda do processo Fotoetnográfico criado e desenvolvido por Achutti (1997) e que busca "(...) dar a mesma importância à linguagem escrita e à linguagem visual, fotográfica, no caso" (ACHUTTI, 2004, p.73). Porém, aqui, mesclando ambas linguagens no mesmo espaço.

Pensando nisso, este trabalho *suportará a defesa da admissão do uso de imagens no decorrer e entre o texto escrito*, dispensando-se o uso de legendas explicativas[27] , quando isto se julgar necessário (quando estas fotografias estiverem ou foram produzidas por meio da fotoetnografia), visto que elas farão parte do discurso fotoetnotextográfico desenvolvidos pelo autor. Fotografia e texto escrito, então, integram um único corpo,

[27] Deixaremos apenas os créditos referente ao produtor da imagem fotográfica, o que lhe é de direito.

capaz de produzir significados singulares por meio da sua junção.

Cabe salientar que se sugere, que tanto as imagens como os dados textuais devem ser obtidos no momento da observação participante (visitas, entrevistas e levantamento de dados) junto ao pesquisado, como forma de se ter certa fidedignidade dos dados apurados e uma maior clareza no que se pretende narrar ou contar. Para tanto, orienta-se que o trabalho seja realizado sempre por dois pesquisadores, pois enquanto um toma notas o outro realiza as fotografias, o que no final permitirá uma melhor análise e uma boa quantidade de dados para uma posterior interpretação do material recolhido.

Trabalha-se ainda com a proposta metodológica de Bateson e Mead (1985), que também foi aplicada por Alves no livro "*Os Argonautas do Mangue"* (2004), e que norteia a narrativa visual a ser desenvolvida, como uma forma de "apresentar uma reflexão ímpar, no tocante a uma realidade brasileira (...) deixando-o (o leitor) livre para iniciar ou terminar a leitura desta obra à luz do seu próprio imaginário" (ALVES, 2004, p. XIII).

Para tanto, então se recorda que a proposta metodológica de Bateson & Mead – que aborda a utilização de pranchas sequencias e estruturais de forma narrativa ou ilustrativa – deve observar o que diz Marcius Freire (2006), que se apresenta adiante quando se mostra como realizar o trabalho através de orientações específicas e que constituem um roteiro de como se deve realizar a coleta dos dados visuais.

> A captação de imagens visando à elaboração de um documentário, seja fotográfico ou cinematográfico, não se daria de forma tão aleatória, mas obedeceria a algumas disposições pré-estabelecidas que, usualmente, se conformam em um roteiro. [28] (FREIRE, 2006, p.67)

Utiliza-se também das orientações sobre a "observação participante" de Bronislaw Malinowski (1978), com a inserção do pesquisador no objeto de pesquisa (e que é base das etnografias), "mantendo-se assim em contato o mais íntimo possível com os nativos" (MALINOWSKI, 1978, p. 21) para assim, poder com a fotografia, extrair uma visão mais intensa do cotidiano sobre o pesquisado.

De fato, para Collier Jr.:

> A natureza fragmentada da vida moderna torna difícil o

[28] Acessado em 18.06.2015.
http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n13_Freire.pdf

> ajustamento à visão global. A capacidade de visão de conjunto do observador depende da produção de envolvimento dele em relação ao seu meio ambiente (COLLIER JR., 1973, p. 01).

Salienta-se que devem ser observados o "*Manual de Etnografia"* de Mauss (2006) e os oportunos 'métodos de observação' propostos, que também fazem parte da elaboração do método da Fotoetnotextografia (realizada mediante uma bricolagem[29] de métodos e técnicas existentes, para o uso na antropologia visual), passando a constituir uma unidade, a Fotoetnotextografia.

As fotografias devem ser realizadas com o intuito de narrar, descrever ou simplesmente mostrar (ilustrar) de que forma ocorre o fenômeno observado e de modo que deem a possibilidade de mais tarde facilitarem a interpretação e a significação dos dados obtidos.

Finalmente, tecnicamente a prática fotográfica para desenvolver a capacidade de elaborar textos visuais deve ser aprofundada de forma a vir se constituir em uma linguagem sólida e clara. Porém, a Fotoetnotextografia deve ainda procurar o que Eisenstein (2002) sugere em seu livro *"O sentido do filme"*. Ou seja: de que se aprenda a montar, a estruturar o trabalho com palavras e imagens, porque se impõe uma "necessidade da exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação" (EISENSTEIN, 2002, p. 13), afinal uma história deve ser contada com principio, meio e fim.

3. 3 FUNDAMENTANDO O USO DA FOTOGRAFIA COMO LINGUAGEM FOTOETNOTEXTOGRÁFICA

A fotografia com seus aparatos visuais, permite alcançar a visão do outro e a armazená-la tornar-se uma outra memória. Este poder traz, implícito, a possibilidade de decifrar pelas imagens outras culturas a partir do momento em que a fotografia as torna visíveis e permite sua comparação. Pois é através da visualização da imagem fotográfica que se pode ir além da afirmação dos autores do texto *"A grafia da luz na narrativa etnográfica"* quando dizem que:

> A fotografia ao acompanhar as etnografias, faz com que o texto verbal seja expresso conjuntamente com a imagem, de forma que

[29] Bricolagem aqui deve ser entendida como a união de diferentes partes de diversos métodos e que depois são "colados" passando a constituir um todo novo, através de um processo semelhante ao da bricolagem.

> a narrativa interpretativa se componha destes dois veículos de informação- comunicação: a escrita e a imagem. Associando ambos, reconhecemos o potencial da fotografia enquanto meio de comunicação fecundo no relato etnográfico e análise teórica. (BARROS, ECKERT, GASTALDO, GUTERRES & RODOLO in ACHUTTI, 1998, p. 102).

Mas, "(...) a formação do conhecimento ocidental se faz pelos sentidos principalmente pela visão" (RECUERO, 2006, p. 200). Portanto o uso de imagens fotográficas é válido, pois o que se vê inicialmente sempre são imagens.

Sabe-se que "a máquina fotográfica não se apresenta como um remédio para nossas limitações visuais, mas como um auxiliar para nossa percepção" (COLLIER JR., 1973, p. 01). Philippe Dubois diz, ao falar sobre a lembrança, a recordação do que viu, que "uma foto é sempre uma imagem mental. Ou, em outras palavras, nossa memória só é feita de fotografias" (DUBOIS,1998, p. 314).

Quando se pensa que a interação entre os registros verbais e os registros visuais como diz Samain, ao falar sobre o livro de Bateson e Mead, "*Balinese Character*" (1985), devem ser "(...) concebidos como verdadeiras fontes de pesquisa e não apenas como meras e possíveis ilustrações" (SAMAIN, *in* ALVES, 2004, p.53), não só definem e caracterizam a importância da fotografia, no caso, para a realização da pesquisa Fotoetnotextográfica na Ilha dos Marinheiros, como também proporcionam aprendizado e conhecimento.

Percebe-se que as fotografias passam então a adquirir uma importância maior do que a de meros fragmentos do observado. Elas adquirem o poder de valerem "mais do que mil palavras" pois se tornam eloquentes, se tornam falantes. Afinal, **"**somos a primeira civilização que pode julgar-se autorizada por seus aparelhos a acreditar em seus olhos. A primeira a ter colocado um sinal de igualdade entre visibilidade, realidade e verdade**"** (DEBRAY, 1993, p. 358).

No entanto, as imagens fotográficas necessitam de uma eloquência maior a fim de mostrarem, narrarem e recordarem a realidade epistemológica que procuram gravar de cada fenômeno gravado. A sua subjetividade 'natural', o que é inerente à fotografia, necessita de um aliado de forma que conjuntamente possa contribuir para uma melhor narração do fenômeno. Porém as anotações do caderno de campo não devem ser esquecidas.



"Caderno de campo" (foto de Paulo Azambuja).

Usar o texto é a escolha mais racional. Mas, a forma da sua utilização em conjunto com a imagem, era a dúvida e a questão a ser trabalhada, pois não se pretendia utilizar a fotografia como mera ilustração de palavras como, até então, tem sido utilizada na maioria dos trabalhos científicos.

> O fotógrafo László Moholy-Nagy concluiu um de seus estudos com a seguinte afirmativa, " que os analfabetos do futuro serão aqueles que não sabem como usar a câmera como a caneta. (MOHOLY-NAGY, 2005, p. 233).[30]

Assim, utilizando a fotografia, o investigador poderá registrar e aproximar-se o mais perto possível do fenômeno, que é uma realidade que se modifica rapidamente, e ir ao encontro do que Lévi-Strauss diz sobre a pesquisa em etnografia que "(...) consiste na observação e análise de grupos humanos considerados em sua particularidade" (LÉVI-STRAUSS, 1967, p. 14).

A fotografia, ao narrar o fato social e fragmentar a realidade, particulariza o acontecimento, pois ao congelar o movimento da própria vida, grava-o e o torna visível para o todo sempre. Entretanto, existe a premissa de algumas orientações que devem ser

[30] Tradução do autor para "*es decir, que el analfabeto del futuro será aquel que no sepa utilizar ni la câmara ni la pluma*" (MOHOLY-NAGY, 2005, p. 233).

observadas para a realização das fotografias, conforme abordaremos no capítulo de apresentação da metodologia Fotoetnotextografia.



Foto: Paulo Azambuja

4 METOTOLOGIA: A FOTOETNOTEXTOGRAFIA

Neste capítulo apresenta-se a metodologia proposta para aplicar neste trabalho: a *Fotoetnotextografia*. Conforme explicado anteriormente, esta abordagem consiste em um conjunto de técnicas inspiradas na etnografia e na própria fotoetnografia (ACHUTTI, 1997). Porém, a principal diferença é que na Fotoetnotextografia há a união do texto e da imagem na construção narrativa etnográfica, mesclando ambas linguagens no espaço de construção e apresentação da pesquisa (com igual peso), conforme apresentamos no capítulo anterior.

Por que propor uma nova metodologia? Porque se acredita que o desenvolvimento que se vive, onde a imagem fotográfica é cada vez mais cultuada e utilizada, se faz necessário perceber outros usos que ultrapassem a mera recordação visual, a simples fotografia documental ou mesmo jornalística e publicitária como descritora de acontecimentos e visualização para o consumo, uma vez que a fotografia também pode estabelecer discursos sociais cada vez mais compreensíveis.

Assim, cada etapa deste capítulo é referente às fases sugeridas para a boa aplicação do método fotoetnotextográfico. A primeira delas é caracterizada pela *análise documental e de campo*, cujo objetivo é recolher informações pertinentes para o conhecimento da comunidade escolhida para a pesquisa. O segundo subcapítulo aborda *orientações* para o desenvolvimento das técnicas da Fotoetnotextografia. O terceiro é centrado na *observação participante* e em suas etapas e desenvolvimento. O quarto foca a *construção do processo de Fotoetnotextografia*, bem como as etapas adaptadas para o bom andamento da abordagem que visa compreender a produção de sentidos provenientes de fotografias como forma de reconhecimento social a partir do olhar do fotografado, em diálogo com o olhar do fotógrafo (produtor da foto). A quinta etapa é referente às *entrevistas por fotografias.*

Apresenta-se ainda, o sexto subcapítulo, que é caracterizado por uma técnica complementar à Fotoetnotextografia com o intuito de verificar a construção sociolinguística do ilhéu por meio da fotografia. Ou seja, é o momento em que o ilhéu age como um construtor da realidade (da sua realidade), usa a sua linguagem por meio da elaboração de fotografias de sua vida cotidiana (*ele se torna o "fotógrafo" e o fotografado*). Por fim, o sétimo subcapítulo é traçado uma abordagem explicativa de como se deteve nas questões *éticas* do processo metodológico.

É importante ressaltar ainda que estas etapas não são processos estanques, que

ficam “presos” em sua totalidade conceitual. Significa que é possível mesclar etapas na sua execução, não sendo provável delimitar, exatamente, onde inicia e/ou termina uma técnica de aplicação metodológica da Fotoetnotextografia.

4.1 ANÁLISE DOCUMENTAL E DE CAMPO

É importante enfatizar, primeiramente, que o presente pesquisador atua como etnógrafo na ilha há 16 anos (desde 1999), o que implica na grande quantidade (e prévio recolhimento) de dados fundamentais sobre a Ilha dos Marinheiros. Logicamente, as inferências anteriores a esta tese tinha outro cunho de pesquisa, ainda que focassem sempre no uso da Fotoetnotextografia. Agora, porém, para este trabalho, o foco recai sobre a produção de sentidos que vem das fotografias tanto do olhar do fotografado, em diálogo com o olhar do fotógrafo (produtor da foto). Por isso, muitos dados da análise documental e de campo já haviam sido previamente recolhidos, o que facilitou o trabalho do pesquisador. Entretanto, a estrutura e adequação do método de Fotoetnotextografia foi feito de acordo com a nova abordagem proposta aqui, afinal, tratava-se de uma nova pesquisa.

A análise documental e de campo na Fotoetnotextografia se caracteriza por ser um movimento de recolhimento de informações gerais sobre a história, a vida, a cultura, a economia, a política e a religiosidade de uma comunidade. Logo, por meio dela, buscou-se referências sobre documentos formais e informais sobre a Ilha dos Marinheiros, usando como aporte não apenas possíveis pesquisas que já tivessem sido desenvolvidas na localidade, mas também moradores, visitantes e demais informações que pudessem contribuir para o melhor reconhecimento do local.

Segundo Rebs:

> A análise documental se caracteriza pela coleta de dados relacionados com o estudo pretendido a fim de que o pesquisador não entre a campo sem ter, anteriormente, uma bagagem de conhecimento especifico sobre sua pesquisa. Busca-se compreender, então, os registros documentais a respeito de usos, apropriações, histórias e características do grupo virtual a serem pesquisado. Estes documentos podem ser informações disponibilizadas na rede, pesquisas desenvolvidas anteriormente, informações informais obtidas por sujeitos que participam e/ou conhecem o objeto de estudo, etc. (REBS, 2011, p. 85-86).

Assim, esta fase é fundamental para este prévio reconhecimento, permitindo ao pesquisador conseguir identificar elementos prévios que serão importantes no decorrer de seu trabalho enquanto etnógrafo e fotógrafo, não caindo no erro de entrar na comunidade sem nenhum conhecimento do local.

Seguindo a organização da ocupação do espaço geográfico estabelecida e previamente conhecida e construída pelos ilhéus (moradores do local), a Ilha dos Marinheiros inicia pela região denominada de "Bandeirinhas", caracterizada por ser a localidade de pescadores, agricultores e "chácaras de férias". Logo depois, passa para "Porto do Rey", que é a parte mais rica da Ilha por possuir grandes plantações e indústrias de vinho. Depois, há a região de "Marambaia", que é composta apenas por moradias de pescadores e indústrias de construção de barcos. Logo depois, passa-se pela "Coréia" que é a região de migrantes expulsos pelo desenvolvimento da cidade de Rio Grande, pequenos agricultores e pequenos pescadores. Por fim, chega-se aos "Fundos da Ilha" que se caracteriza pelas grandes plantações de cebola e demais tipos de agricultura. Com isso, retorna-se à "Bandeirinhas" (localidade onde fica a ponte de acesso e de saída da ilha). Portanto, é possível perceber que a ilha é um universo circular.



Foto de Carlos Recuero

Após a análise documental desenvolveu-se a análise de campo que consistiu em visitas iniciais para o reconhecimento do local. Por meio disso, foi possível formular as técnicas de abordagem para o desenvolvimento da Fotoetnotextografia, visto que se conhece (em parte) a localidade de acesso da pesquisa, verificando suas possibilidades e limites de atuação do pesquisador.

4.2 ORIENTAÇÕES PARA O TRABALHO

Antes de iniciar o processo de observação participante, faz-se necessário algumas orientações para o desenvolvimento das fotografias e do próprio texto na Fotoetnotextografia. Estes registros são oriundos não apenas da experiência do pesquisador enquanto etnógrafo e fotógrafo, como também são formas de organização do material a ser coletado, visando não apenas uma adequação ao objeto de pesquisa, como também uma abordagem completa, que dê conta deste observável. Logo, estas orientações ainda que possam ser aplicadas a outras abordagens metodológicas da Fotoetnotextografia, elas podem e devem estar de acordo com o contexto social na qual o pesquisador vai se inserir.

É através da percepção, amplamente visual e auditiva, que nos relacionamos com os homens a nossa volta. A Câmara fotográfica é um auxiliar para a percepção visual e, como tal, deve ser utilizada. Todavia, ao fotografar estamos invadindo a privacidade de alguém, da sua imagem ou mesmo da sua casa. A realização de fotografias só deverá ser feita após uma solicitação de permissão para o assunto a ser fotografado e fornecimento de uma autorização, ainda que tácita. Porém, o ideal é sempre ter uma autorização por escrito.

Após esta autorização, elenca-se algumas orientações para a produção e/ou desenvolvimento das fotografias.

a) A Fotografia é um espelho com memória.

Encare a realização das fotografias como a realização de uma cópia do que está vendo e, portanto, utilize a câmara como uma extensão de sua visão normal. A utilização de closes, por exemplo, serve para "detalhar" temas e assuntos com maior precisão a partir do olhar do pesquisador. Por isso, realize e busque sempre registrar o que está vendo da forma mais detalhada possível. A fotografia deverá ser encarada como uma outra forma de contar, ou mesmo uma forma de tornar a memória mais facilmente acessível. Para isso, é necessário realizar fotos (e muitas fotos), visando

justamente dar a contextualização do que se está vendo para dentro dos registros fotográficos.

b) Trate a cada um que encontrar como gostaria de ser tratado.

Muitas vezes existem barreiras culturais enormes entre o pesquisador e os habitantes nativos, portanto mantenha uma atitude de respeito com seu modo de ser e viver, sendo educado, cortês e interessado no outro. Escute mais do que fale. Respeite os valores culturais e religiosos do nativo e procure se interessar por tudo que ele faz, por sua vida, seus afazeres, necessidades e sentimentos. Faça-o se sentir protagonista do trabalho que você faz! É muito importante que você ganhe a confiança das pessoas as quais vai fotografar. Só assim é possível, inclusive, conseguir bons apontamentos provenientes da observação participante, pois o ilhéu estará (nestas condições) à vontade com a presença do pesquisador.

Estabeleça um relacionamento com cada um que visitar. Só fotografe depois de autorizado. A empatia, a paciência, a educação e a sua compreensão servirão para que os nativos acreditem no seu trabalho e se tornem seus parceiros (informantes), como "assuntos" e fontes de informações.

c) Fotografe o comum, não espere acontecimentos "especiais".

Isso porque a Fotoetnotextografia busca justamente mostrar o cotidiano, relatar a cultura de um povo. Por isso, mostre a cena de forma que relate o que está vendo através de fotografias. Interessa o comum, dia-a-dia da comunidade. Além disso, sempre bata duas ou três fotografias de cada cena (no mínimo). Isso, porque com este material será permitido mais opções para construir a narrativa visual. Caso ocorra algum erro na elaboração da fotografia, ainda se tem outras opções de imagens da mesma cena, impedindo a "perda do momento".

Mostre as situações sociais da comunidade apresentando em imagens os dados etnográficos dos nativos de como é a vida cotidiana mostrando o comportamento habitual e o viver no dia-a-dia.

d) Procure contar histórias com suas fotografias.

Toda história tem princípio, meio e fim. Ao contar a história com imagens use uma lógica, de forma que as fotografias possam ser lidas facilmente posteriormente. As sequências fotográficas deverão ser compreensíveis para quem as ver. Lembre-se e se pergunte: "Por que e para que estou tirando essas fotografias? ". Estabeleça uma ordem em suas fotografias, conforme recomendamos na *sequência de registros fotográficos* (apresentada ao final deste subcapítulo) *e* as cumpra sempre. É

importante utilizar as imagens obtidas de forma pedagógica e narrativa em seus trabalhos, de forma que completem o que se diz com palavras e não apenas ilustrem o trabalho.

e) Atenção sobre o acervo fotográfico.

Nunca mostre as fotografias de uma família ou grupo social para outro, mesmo que sejam parentes amigos ou vizinhos, pois é necessário preservar a intimidade de cada grupo ou família fotografada.

f) Às vezes é mais importante deixar a máquina de lado, sentar e conversar com o nativo.

Muitas vezes podemos ficar presos às fotografias e acabamos perdendo momentos importantes para a construção do texto. Por isso, não fique apenas fotografando. Converse, entenda, tenha empatia pelo nativo. Anote o que ele conta e dê importância para o seu relato, pois é da junção destas construções textuais com as imagens que será possível desenvolver uma boa Fotoetnotextografia.

g) Saiba fazer boas fotografias.

Para isso, é necessário ter um conhecimento mínimo do nível técnico sobre fotografia. Ou seja, estude fotografia para ser um bom fotoetnógrafo. Saiba fotografar com luz natural e sem o uso de flash, procure utilizar a iluminação natural em todos os ambientes (se necessário utilize o tripé). Isso porque traz à tona a realidade do presente vivenciado por você no momento da visita ao ilhéu.

Uma boa fotografia será o resultado da utilização da técnica de fotografar, aliada ao resultado de boas relações estabelecidas com os Ilhéus.

h) Inventário Cultural – Visual

Ao fotografar realize um inventário cultura sobre o nível econômico, social, sobre o estilo de vida, sobre as atividades familiares, sobre a organização do trabalho. Ou seja, tenha um conhecimento prévio da comunidade, das famílias e de sua cultura. Esse conhecimento é adquirido por meio da análise documental e de campo. Utilize estas informações para nortear, inclusive, as fotografias.

i) Participe do cotidiano do ilhéu

É fundamental para o etnógrafo participar ativamente da vida da comunidade e de toda observação participante. Trabalhe, faça a pesquisa, mas participe, sinta, veja e tente compreender como o nativo vive. Por isso, é fundamental estar presente durante a coleta visual e textual do processo Fotoetnotextográfico.

j) Identifique as fotografias e o texto. Sempre.

As fotografias deverão ser identificadas pelo autor e outros dados coletados no momento de sua composição. É necessário a identificação por assunto, fato social, data das imagens pois são dados fundamentais para a constituição do acervo visual. Do mesmo modo, é importante encontrar uma forma de organização que associe o texto às imagens realizadas. Assim, a constituição do inventário visual é importante para cada registro fotográfico de cada fato social e fenômeno observado e deve ser acrescido com dados feitos no caderno de campo, como nomes, locais, dias, épocas do ano e outros dados relevantes.

k) Organize o material nas pranchas visuais e textuais.

A organização das pranchas visuais e textuais pode ser feita de forma sequencial ou estrutural e deve vir sempre acompanhada da prancha textual (apresentamos no subcapítulo sobre a execução da Fotoetnotextografia na prática). No texto evite buscar explicações sobre a imagem e legendas que de alguma forma a tentem completar. As imagens devem ser mais evocativas ao texto do que ilustrativas. A utilização das imagens no texto deve permitir ao leitor poder entender o fato registrado fotograficamente.

l) Confronte textos e imagens.

As fotografias tiradas devem ser postas junto com as anotações do caderno de campo na hora de montar a Fotoetnotextografia. Para tanto é fundamental a organização e a classificação do arquivo fotográfico, as gravações das entrevistas e as anotações no caderno de campo. Ou seja, adquirindo um acervo de dados completos, é possível formular boas histórias, boas narrativas fotoetnotextográficas. Por isso, colete dados e, após, saiba como organizar.

m) Se algum dado ficou para trás, refaça a visita.

É relevante a re-obervação dos dados visuais coletados em diversas etapas na elaboração do trabalho, por parte do pesquisador, especialmente se algum dado foi "perdido" ao longo do processo de coleta. Em caso de dúvidas, o pesquisador deve repetir a visita e a realização de novas fotografias para a constituição do acervo fotográfico.

Feito estas premissas de orientação ao pesquisador sobre as "normas" de conduta para um trabalho de observação participante, ressalta-se que o caderno de campo deve sempre ser utilizado sempre, bem como a gravação da entrevista oral e o registro fotográfico. Os processos são simultâneos, não havendo "etapas"

específicas para a sua utilização. No método apresentado, um não excluí o outro, mas se complementam para poderem vir a constituir a Fotoetnotextografia.

Para estabelecer um caminho padronizado na pesquisa e não se obter uma discrepância no trabalho ao longo da convivência com os nativos, sugere-se estabelecer uma sequência de trabalho para a captura fotográfica e que se denomina aqui de sequência *de registros fotográficos* (que pode ser pensada, também, como sendo as pranchas visuais e textuais do tipo sequencial ou estrutural, que apresentaremos com mais detalhes no subcapítulo 4.4). De acordo com a realidade social a ser relatada, a sequência de registros deve ser adaptada.

A sugestão para a Ilha dos Marinheiros foi construída com base na análise documental e de campo, oferecendo, assim, um caminho, um "mapa de fotografias" que ofereceria a mesma lógica nas narrativas cotidianas (lembrando que todas estas imagens são feitas com a autorização dos moradores do local).

1. Fotografe e descreva a estrada e o acesso e a casa.
2. Fotografe e descreva os arredores da casa.
3. Fotografe e descreva os aspectos curiosos e diferenciados da casa e arredores.
4. Fotografe e descreva os locais e as ferramentas de trabalho.
5. Fotografe e descreva os veículos utilizados pelos moradores.
6. Fotografe e descreva os objetos externos à casa (como varais de roupas, plantações, galpões, etc.).
7. Fotografe e descreva os animais domésticos e animais selvagens situados nos arredores da casa.
8. Fotografe e descreva a vista da casa para a rua, a vista que o ilhéu possui.
9. Fotografe e descreva todos os moradores da casa e o seu cotidiano.
10. Fotografe as pessoas em pose de retrato.
11. Fotografe e descreva os aspectos da religiosidade da família.
12. Faça algumas fotos que as pessoas lhe peçam.
13. Fotografe dados sociais e culturais percebidos no local.
14. Fotografe e descreva ambientes e objetos presentes no interior da casa (como os depósitos e a despensa da casa).
15. Fotografe e descreva as reuniões familiares, almoço, café e janta.
16. Fotografe e descreva o lazer e o descreva com detalhes.
17. Fotografe e descreva os jardins, as plantas, flores e as árvores do local.

18. Fotografe e descreva as instalações dos animais, assim como a lavoura e as plantações.
19. Fotografe e descreva também as crianças, seus brinquedos e tarefas.
20. Fotografe e descreva as expressões faciais e os gestos corporais sempre que for possível.
21. Fotografe e descreva as situações do quintal, da casa, da horta, dos animais, da casa (cercas, portões, estrada de acesso à casa, fios, lâmpadas externas, situação das paredes, janelas, portas, etc.), assim como detalhes da pintura das paredes, as janelas com cortinas ou sem as portas, fechaduras, m etc.
22. Fotografe e descreva as roupas na corda e as vestes dos moradores. Os cuidados com a casa, os dados podem ser observados também nas condições dos animais, nos brinquedos das crianças e mesmo nas formas de vestir.

Após as orientações e sugestão de sequências de fotos, parte-se para a observação participante.

4.3 A OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE

A pesquisa se utiliza das orientações sobre a "observação participante" de Bronislaw Malinowski (1984), com a inserção do pesquisador junto ao objeto de pesquisa, se inserindo na comunidade ilhéu. Trabalha-se ainda que a fotografia seja um meio de dar uma visão mais intensa do fenômeno (cotidiano). Logo, é necessário fazer parte da vida destes nativos (ilhéus), acompanhando-os e participando de seu cotidiano. Isso implica em um trabalho que exige certo tempo para a execução e muito rigor. Não apenas pela necessidade de a comunidade "naturalizar" o pesquisador, como também para que ele possa adquirir uma quantidade de dados razoáveis para a construção das análises provenientes das fotografias para a elaboração da Fotoetnotextografia.

Como abordado anteriormente, o presente pesquisador já tinha uma inserção na Ilha dos Marinheiros justamente na posição de etnógrafo e fotógrafo. Logo, a etapa de naturalização da observação participante foi facilitada.

Ainda que focando as comunidades virtuais (por meio de uma etnografia virtual, ou "netnografia"), a pesquisadora Hine afirma que:

> O etnógrafo não é um simples voyeur ou um observador desengajado, mas é, em certo sentido, um participante

> compartilhando algumas das preocupações, emoções e compromissos dos sujeitos pesquisados. Essa forma estendida depende também da interação, em um constante questionamento do que é possuir uma compreensão etnográfica do fenômeno (HINE, 2000, p. 47)[31].

Isso significa que é fundamental que o pesquisador esteja engajado na comunidade (ainda que, em um primeiro momento da observação, não seja necessária a interação direta com os sujeitos).

Visto isso, apresenta-se as etapas de desenvolvimento da observação participante desenvolvidas na presente tese.

Etapa 1: observação geral da Ilha dos Marinheiros

Este processo se caracterizou pela inserção do pesquisador na Ilha, registrando pela fotografia lugares e pessoas. Nesta etapa criou-se narrativas fotográficas sequenciais do território, seus pontos históricos, culturais e práticas sociais cotidianos, contribuindo para a análise documental e de campo. Do mesmo modo, o diário de campo foi utilizado a fim de fazer apontamentos da observação do autor sobre o objeto empírico.

Etapa 2: observação e acompanhamento de práticas culturais coletivas

Nesta fase da observação participante o pesquisador acompanhou as práticas culturais ali desenvolvidas com a finalidade de obter amostras do universo social a ser estudado e dos processos relacionais ocorrentes na comunidade. Com isso, focou-se em atividades religiosas, políticas, culturais e cotidianas.

Etapa 3: observação e acompanhamento de práticas culturais individuais

Através de uma seleção aleatória de uma amostra populacional de ilhéus se visitou, entrevistou e fotografou suas atividades cotidianas, onde foi desenvolvida uma análise focada nestes indivíduos e suas famílias. Por meio desta etapa, desenvolveu-se um acompanhamento das atividades diárias destes moradores da Ilha, documentando no diário de campo e nas fotografias, o seu cotidiano. Foram escolhidos nativos da ilha e residentes em locais diferenciados da ilha como nas Bandeirinhas, no Porto Rey, na Marambaia e nos Fundos da Ilha.

Etapa 4: observação de reações do indivíduo quando se reconhece em sua imagem fotográfica (entrevistas com fotografias)

[31] Tradução de Rebs (2011) para "t*he ethnographer is not a simple voyeur or disengaged observer, but is also to some extent a participant sharing some of the concerns, emotions and commitments of the research subjects. This extended form of experience depends also on interaction, on a constant questioning of what it is to have an ethnographic understanding of a phenomenon*".

Nesta etapa da observação, o foco ficou no retorno das fotografias aos indivíduos selecionados na terceira etapa. Ou seja, apresentou-se suas fotos e se observou como eles se compreendiam e refletiam sobre si a partir de suas imagens. O discurso verbal produzido em resposta à sua auto-observação também foi registrado (tanto por novas fotografias, como pelo diário de campo). Nesta etapa, buscou-se verificar as possíveis ressignificações produzidas pelo diálogo entre o olhar do fotografado e o olhar do fotógrafo por meio da interface da fotografia. Também foi por meio dela que se tentou averiguar a possibilidade de a imagem fotográfica pudesse fomentar uma mudança no agir e no pensar do ilhéu ao se rever na imagem fotográfica, educando-o para a sociedade. Esta fase da observação, foi desenvolvida junto com as *entrevistas com fotografias*, propostas no subcapítulo 4.5.

Etapa 5: observação da comunidade quando se reconhece através da fotografia.

Bastante semelhante à etapa anterior, esta fase da observação ao invés de focar no indivíduo e na sua família (seu ambiente privado), focou em compreender as "realidades" do cotidiano social. Ou seja, ocupou-se de verificar como a comunidade se reconheceu e se comunicou por meio da visualização coletiva de fotos que revelavam a sua cultura (obtidas na etapa 2). Ou seja, nesta etapa, realizou-se uma exposição fotográfica das atividades culturais e cotidianas da comunidade da Ilha e se verificou como os sujeitos se identificam a partir da narrativa de suas práticas coletivas e discursos produzidos ao ter contato com as fotografias.

Salienta-se que como Margaret Mead, "pressentia e intuía na época que chegava o momento onde não bastaria 'falar e discursar' em torno do homem, apenas 'descrevendo-o'. Haver-se-ia de 'mostrá-lo', 'expô-lo', 'torná-lo visível' para melhor conhecê-lo, sendo a objetividade de tal empreendimento não mais ameaçada pelo 'visor' da câmara do que pelo 'caderno de campo' do antropólogo" (SAMAIN, 1995, p. 24).

Para se realizar tanto o trabalho fotoetnográfico, como o fotoetnotextográfico é necessário se inserir na comunidade e perambular por ela, como uma forma de se tornar reconhecido, 'fazer parte do cenário' e poder mais adiante passar desapercebido, na captura das fotografias. Todavia a inserção e aceitação por parte da comunidade são fundamentais.

Ao se realizar um trabalho como etnólogo, antropólogo, linguística ou mesmo

um fotógrafo, é necessário desempenhar a função do "*flâneur*[32]", como diz Benjamin (1996), e vagar, perambular, olhando, vendo, escutando, pelo objeto de estudo o que é fundamental, para poder se conhecer melhor o que se pesquisa. De fato Marcel Mauss (2006) aponta em seu "*Manual de Etnografia*[33]*"* uma série de procedimentos a serem seguidos, os quais devem ser observados com o que chama de métodos de observação.

Percebe-se ainda a importância de seguir o dizer de Malinowski, em suas sugestões na introdução do livro "*Os Argonautas do Pacífico Ocidental*", quando diz que "(...) recomenda-se ao etnógrafo que de vez em quando deixe de lado máquina fotográfica, lápis e caderno, e participe pessoalmente do que está acontecendo" (MALINOWSKI, 1984, p. 31), conforme já comentamos no subcapítulo anterior.

4.4 A PRÁTICA DA FOTOETNOTEXTOGRAFIA

Para a construção da prática da Fotoetnotextografia estudou-se a metodologia do trabalho realizado por Bateson e Mead no livro *"Balinese Character: a photographic analysis"* (1985) feito através da elaboração de pranchas visuais e textuais. Elas norteiam a forma organizacional de um trabalho, onde as imagens são apresentadas em uma parte inicial e, logo depois, são seguidas do texto explicativo

[32] Flâneur- O que anda por todo o lugar e que deveria se tornar conhecível de todos e procurando conhecer o local onde vive, de forma quase que a fazer parte dele. Como o Flâneur de Walter Benjamim.: Aquele que perambula olhando tudo, tornando-se (2006), quando se refere à maneira de como observar e identificar os lugares onde se irá trabalhar e como qualquer manual de fotografia aponta como técnicas de procedimento para o fotógrafo trabalhar.

[33] O Manual de etnografia de Marcel Mauss, começou a ser escrito em 1926 e concluído em definitivo em 1938 e apareceu em 1947, sendo imediatamente esgotado, como diz Denise Paulme, diretor de estudos na École Pratique dês Hautes Études em Sciences Socialesem.



Figura 7: Prancha visual de Bateson e Mead. FONTE: Balinese Character.1985 p.70.

Plate 8

OFFICIAL TRANCE

In most Balinese villages trance plays a special role in the social organization. Bajoeng Gede has its councils of assembled citizens (cf. Pl. 9) but these groups are concerned with maintaining a well-known *status quo*, and in their deliberations, both the citizens and their leaders shrink from any sort of assertive behavior or innovation. Characteristically the function of innovation or initiating new ceremonial sequences – e.g., the decision to renovate an old disused temple – is left to the gods, and is performed by the village priestess (*Djero Balian*) in trance when she speaks as a god and is not personally involved in what she says.

At almost all village ceremonies, *Djero Balian* goes into trance twice, but usually, as on the occasion shown here, the god's utterances are confined to formal greetings to the village and acknowledgment of the offerings in a singsong voice.

Figures 1 and 2 show characteristic behavior before going into trance; figs. 3, 4, 5, behavior in trance; and figs. 6, 7, 8, and 9 show recovery from trance.

1. *Djero Balian* inhaling smoke from the burning chips of wood in the incense brazier (*pasepan*). She removes tobacco from her mouth before going into trance. Smoke is used in Bali both to induce trance and to induce recovery from trance.

2. *Djero Balian* yawns. This was her regular habit before going into trance. On this occasion, the photographic record shows that she yawned at least three times.

3. *Djero Balian* rubs her hands together. She habitually marks the moment of going into trance by suddenly plunging her hands into the embers of the incense brazier (not shown in the sequence of photographs). Immediately after this she rubs her hands together as shown. She has already taken on the facial expression usual in her trances, an expression of mixed agony and ecstasy with the eyebrows drawn together, forehead wrinkled, and corners of the mouth drawn down.

4. *Djero Balian* in trance. Her hands have returned to the passive position in which they were while she was waiting for the trance, but her head is lifted momentarily while she speaks. She emphasizes her speech by rhythmic raising of the head followed by nodding. These gestures probably do *not* coincide with the punctuation or sense of her speech but the recording was not precise enough to demonstrate this.

5. She pauses before coming out of trance.

6. Praying immediately after coming out of trance. She habitually marks the end of her trance by two sudden shrugs, first a shrugging of one shoulder and then of the other. After this she prays.

7. *Djero Balian* relapses for a moment into trance. Formally she is now completely normal, and the god has left her, but she reverts for a moment to her trance expression.

8. *Djero Balian* starts to look around her, but is apparently still not fully oriented.

9. *Djero Balian*, apparently fully oriented with her characteristic shrewd and bright facial expression.

Djero Balian Soekoeh.

Bajoeng Gede. June 23, 1937. 11 Y 34, 35; 11 Z 3, 9, 12, 14, 18, 21, 26.

(Note: the sequence is incomplete, having a gap of nearly a minute between fig. 2 and fig. 3 when the camera had to be reloaded.)

71

Figura 8: Prancha textual de Bateson e Mead. FONTE: Balinese Character.1985 p.71.

A proposta metodológica de Bateson e Mead (1985), que também foi aplicada por Alves em seu livro (2004), norteou a elaboração das pranchas visuais e textuais desenvolvidas, como uma forma de apresentar uma meditação ímpar de uma realidade

específica (no caso, do ilhéu), oferecendo ao leitor a possibilidade de "ver" os momentos, "(...) deixando-o livre para iniciar ou terminar a leitura desta obra à luz do seu próprio imaginário" (ALVES, 2004, p. XIII). Assim, as pranchas visuais e textuais, segundo estes autores, podem ser de dois tipos: as estruturais ou as sequenciais.

As pranchas sequenciais narram um mesmo acontecimento em fotos em sequência lógicas, dando a ideia do "movimento". Normalmente elas são organizadas pelas fotografias (pranchas visuais) e, logo depois, vêm as narrativas pelo texto (pranchas textuais), associando as duas, tem-se a Fotoetnotextografia por meio de pranchas estruturais.



"Indo ao continente" (fotos de Andressa Barros).

Indo no trapiche para o bote.	Subindo no bote.
Embarcando no bote, porque a maré é baixa e o calado do bote menor que o da Chalupa, logo não se pode aproximar do trapiche.	Bote indo em direção a Chalupa.
Passando do bote para a Chalupa.	Saindo com a Chalupa em direção ao continente.

Já as pranchas estruturais narram o acontecimento durante um certo tempo (normalmente mais longo que as pranchas sequenciais), necessitando uma espera maior por parte do pesquisador, para que ele chegue ao seu fim. O intervalo de tempo entre as fotos é maior. Ela também é seguida das pranchas textuais, porém, também estruturais, organizadas pelo tempo em que as imagens foram feitas junto com a descrição narrativa do acontecimento relatado nas imagens.





“Construindo o barco” (fotos de Carlos Recuero).

1 semana	O projeto do barco.
1 semana	Iniciando com os moldes.
2 semana	As guias prontas para a montagem.
2 semana	A montagem do barco.
4 semana	Iniciando a construção.
5 semana	O acabamento final.
5 semana	O barco pronto.
6 semana	O barco virado para ser calafetado.
7 semana	A madeira do barco quarando.
7 semana	O barco lançado às águas.

Como é possível perceber, eles não utilizavam o nome de Fotoetnografia ou Fotoetnotextografia em seu trabalho, porém, o método utilizado pode ser caracterizado como sendo uma Fotoetnotextografia justamente pela mescla de texto com imagens (ainda que no formato das pranchas visuais e textuais). Justamente por isso, o trabalho de Bateson e Mead (1985) é um dos grandes inspiradores da presente abordagem metodológica proposta para esta tese.

Também serviu de base para esse trabalho as orientações de John Collier Jr. enunciadas em seu livro *"Antropologia Visual: A Fotografia como Método de Pesquisa"* (1973), pois ele foi o precursor do uso da fotografia como instrumento de pesquisa. Assim, a fotografia que antes ilustrava galerias, informava em jornais e anunciava o consumível, agora, busca no seio da ciência o lugar que lhe julgo reservado, mas não em anexos de trabalhos e sim como parte do discurso científico. Não ser arte, mas conter a arte. Não ser realidade, mas conter a realidade. Não ser a ciência, mas mostrar a ciência. Não ser só uma imagem, mas também linguagem, pois ao estar atrelada ao referencial, como diz Braune "presença incontornável" do fotografado (BRAUNE, 2000, p.12) e Barthes ao dizer que o "referente adere" (BARTHES,1984, p.16), ela se transforma e aponta a realidade na fotografia, pois narra, fala sobre o que mostra. Eis como se configura o método Fotoetnotextográfico.

Sendo assim a responsabilidade da realização de um trabalho científico utilizando imagens fotográficas como linguagem, aliado a elaboração textual deve se render à honestidade, ao fidedigno e ao bom senso no uso, o qual deve prevalecer na captura das cenas visualizadas, assim como deve ser a anexação das palavras na realização das anotações cientificas feitas de uma pesquisa qualquer.

Portanto ao se realizar uma pesquisa de cunho etnográfico com imagens, o acervo repleto de informações que deve ser elaborado, vai além das simples anotações, sejam visuais (fotográficas ou cinematográficas) ou as realizadas de maneira tradicional através da escrita no campo e entrevistas sobre o objeto estudado, deve constituir-se de um rigor científico idêntico ao sistema tradicional nas suas formas de obtenção, como forma de se ter uma garantia de cientificidade e fidelidade no trabalho. Collier Jr. diz que:

> A arte fotográfica é um processo da abstração legítimo na observação. É um dos primeiros passos na expressão mais apurada da evidência que transforma circunstâncias comuns em dados para elaboração na análise da pesquisa (COLLIER JR., 1973, p. 7).

Por fim, o trabalho e o método Fotoetnográfico desenvolvido por Achutti (1997) também contribuiu para o desenvolvimento do método proposto (ainda que o autor utilizasse "capítulos" específicos para fotos e outros para o texto, nunca os mesclando).

Ao se confrontar a Fotoetnografia e a Fotoetnotextografia para se apurar as suas diferenças e semelhanças, pode-se afirmar que elas possuem mais semelhanças que diferenças. Todavia, o que as difere, seria a forma como o texto tradicional é utilizado em conjunto com a imagem fotográfica. Quando na Fotoetnografia os textos visuais estão separados vindo antes e depois os textos tradicionais, ou vice-versa, na Fotoetnotextografia os mesmos textos visuais (fotografias) e os textos tradicionais (palavras) interagem em conjunto no corpo do trabalho ou separados em pranchas identificadas com imagens ou palavras.

Logo, quando a percepção da construção da Fotoetnotextografia vier no formato de parágrafos imagético textuais, a imagem não tem a tradicional legenda explicativa, associando-a a uma "figura" (como é comum nos textos acadêmicos). A legenda que aparecerá, aponta apenas o nome do fotógrafo (os créditos, devido aos direitos autorais) e/ou o nome da fotografia atribuída pelo seu autor. As imagens fotográficas aparecem misturadas no texto, como "parágrafos" de imagens (podendo ser apenas uma, ou mesmo uma sequência de fotos), fazendo parte, assim, da mesma narrativa, da mesma "história" contada pelo pesquisador.







“Irrigando hortas” (fotos de Carlos Recuero).

Assim, pode-se resumir o método Fotoetnotextográfico, como sendo baseado na tríade destes autores (Bateson & Mead, Collier Jr. e Achutti) e seus ensinamentos. Embora o trabalho de Alves (2004) tenha sido analisado e conste no gráfico abaixo, pois, mesmo sem mencionar nem rotular, trabalha com o método de Bateson e Mead.

Tabela 1: Autores inspiradores para o método Fotoetnotextográfico

INSPIRADORES PARA O DESENVOLVIMENTO DA FOTOETNOTEXTOGRAFIA				
AUTOR	**Collier Jr.(1973)**	**Bateson e Mead (1985)**	**Achutti (1997 e 2004)**	**Alves (2004)**
Contribuição	Aponta usos da fotografia como instrumento de pesquisa.	Desenvolvem as pranchas visuais e textuais em 1936 a 1938. Publicam em 1942. Usadas na pesquisa	Propõe a Fotoetnografia (associação da fotografia com a etnografia).	Aplica as pranchas visuais e textuais em 2004, desenvolvidas por Bateson e Mead e usadas na pesquisa
Adaptação para o método Fotoetnotextográfico	Pensar a fotografia não como um mero instrumento de ilustração dos trabalhos acadêmicos, (divido em "figuras" ou "anexos", por exemplo), mas como a própria narrativa científica, em conjunto com o texto escrito.	Apresentação das (1) pranchas visuais e textuais no decorrer do texto (em seu formato sequencial e estrutural) e desenvolvimento da apresentação dos (2) parágrafos imagéticos descritivos.	Adaptação para o uso da fotografia com a etnografia em igual peso e misturada com os textos escritos, formando um trabalho imagético e descritivo (com igual importância) de cunho científico.	Apresentação das (1) pranchas visuais e textuais no decorrer do texto (em seu formato sequencial e estrutural) e desenvolvimento da apresentação dos (2) parágrafos imagéticos descritivos.

FONTE: dados desenvolvidos pelo autor

Ou seja, para a construção dos dados, do processo de Fotoetnotextografia na apresentação do trabalho, usa-se a imagem e o texto em sintonia, abordados em dois momentos. Em alguns, haverá a elaboração das pranchas temáticas visuais de Bateson e Mead, acompanhados, sempre, das pranchas textuais, e, em outros se usará as imagens por si, misturadas com o texto no decorrer do trabalho. Assim, pode-se compreender a Fotoetnotextografia, enquanto apresentação nos trabalhos acadêmicos, como disposta em dois formatos (nomeados pelo presente autor de): (1) as *pranchas visuais e textuais (estrutural ou sequencial) e* (2) *parágrafos imagéticos descritivos.*

4.5 AS ENTREVISTAS COM FOTOGRAFIAS

As realizações das entrevistas foram feitas em conjunto com as fotografias obtidas nas visitas anteriores. Adotou-se a prática sugerida por Collier Jr. (1973) de utilizar as das fotografias como um facilitador no diálogo com o nativo. Isso justamente porque as imagens estimulam a consciência e fazem aflorar sentimentos ao entrevistado, permitindo que símbolos psicológicos aflorem juntamente com componentes espontâneos sobre a realidade.



“Entrevista por fotografia” (fotos de Carolina Silveira).

Por outro lado, os usos de fotografias na entrevista, de certa maneira, conduzem a conversa diretamente ao que interessa e a torna mais objetiva ao tornar presente as realidades registradas capazes de evocar a associação com o real, atiçando o imaginário na leitura imagética. De fato, “a antecipação espontânea do feedback; a ânsia de ver a própria imagem e ter uma visão retratado do meio ambiente, raramente falham para se obter um convite para ir e mostrar as fotografias” (COLLIER. JR., 1973, p. 69) e consequentemente conduzirem a entrevista ao resultado esperado.

As entrevistas conduzidas por fotografia tornaram os entrevistados mais falantes e espontâneos, de forma que o fluxo de respostas aos questionamentos que a entrevista sugeria, foram mais satisfatórios. Percebeu-se de que ao olharem as fotografias, suas manifestações eram mais esclarecedoras, mais objetivas e permitiam associar conhecimento com o que viam nas imagens fotográficas.



"Irezilda: e*u fui a noiva mais bonita da Ilha"* (foto de Carlos Recuero).

A "foto-entrevista" (como denomina Collier Jr., 1973) e que é adotada na pesquisa, evidenciou ao "nativo expressar seu ethos. Metodologicamente, a única maneira de podermos utilizar o registro completo da câmara é através da interpretação projetiva do nativo" (COLLIER. Jr.1973, p.71). Desse modo, foi possível perceber como o sujeito (ilhéu) se percebe nas fotografias, como ele se compreender e é capaz de produzir novos sentidos ao se observar na imagem fotográfica.

Mauss (2006) sugere uma observação em profundidade desta etapa, capaz de poder "olhar e voltar a olhar" (sob o olhar do fotografado), o que enfatiza uma observação ainda mais precisa do fenômeno produzido pelas imagens técnicas. De fato, os nativos se reportavam melhor à Ilha, quando dela viam as imagens fotográficas apresentadas a eles pelo etnógrafo, enfatizando assim a carga de informação que as fotografias continham.



"Os modelos de barcos feitos na Ilha" (foto de Carlos Recuero).

Portanto, percebe-se que as fotografias utilizadas nas entrevistas, eram mais do que um inventário sobre o nativo e seu ambiente, elas falavam como um discurso linguístico próprio, pois caracterizavam e apresentavam um modo de vida que era mostrado, que estava visível e que era incontestável, pois ele falava sobre si e de si para os observadores das imagens fotográficas.

Assim a técnica adotada foi a de na primeira visita, fotografar-se tudo o que fosse permitido. Quando se retornava para a segunda, terceira ou quarta visita ao local/família, realizava-se a *entrevista fotográfica*. Esta etapa foi chamada assim (e completaria a Fotoetnotextografia proposta nesta pesquisa, porque é o momento onde o pesquisador traz questões que serão conversadas com o nativo, sempre com base no olhar para a fotografia que é dada ao ilhéu. Consequentemente, a pesquisa continua e este momento também é fotografado, também é construída uma narrativa.



“Etnógrafo entrevistando ilhéus” (foto de Lyl Recuero).



“Entrevistas com fotografias” (foto de Lyl Recuero).

Finalmente salienta-se de que a entrevista com fotografias deve ser feita individualmente por parte do pesquisador. Aconselha-se que, se dotado de uma equipe, que apenas um sujeito registre o momento com as fotografias, deixando a conversa fluir entre o pesquisador e o nativo em um ambiente tranquilo. Ao dialogar com o nativo individualmente suas emoções, seus sentimentos, sua percepção dos fatos e das coisas bem como o discernimento sobre a realidade, afloram com mais simplicidade, mais naturalidade e as recordações e constatações sobre reconhecimento da realidade são mais repletas de informações sobre o que ele vê nas fotografias.

Sugere-se que se evite a entrevista com fotografias em grupos (agora, por parte do nativo). Collier. Jr. (1973) diz que o passar das fotografias de mão em mão, para a observação e identificação dos fatos registrados, poderia se tornar uma competição entre os entrevistados, declinando para um falatório sem controle do pesquisador. Isto faria com que se perdesse muitas informações, muitos detalhes, que poderiam ser fornecidas pela visualização das imagens e que seriam importantes para o estudo realizado.



"A foto do avô entregue ao neto que mora em outra localidade da ilha"
(Foto de Carolina Fassbender).



"Entrevistas com fotografias" (foto de Carlos Recuero).

As entrevistas se desenvolveram por meio de conversas informais. Logicamente, se tinha uma "base" de questões que eram abordadas em diferentes momentos (não lineares) no decorrer da conversa. Isso justamente porque não se tinha a intenção de "quebrar" a observação ou mesmo a atenção do ilhéu para a fotografia, visto que a sua construção de discurso no momento da visualização de si na imagem, era o mais importante. Assim, as questões bases eram:

a) O que você vê na imagem?

Focou-se aqui, compreender como o ilhéu se reconhece por meio da narrativa fotográfica de seus processos visuais. Ao mesmo tempo, buscou-se perceber o quando o sujeito refletia seus processos sociais a partir da visão de si na imagem apresentada e demonstrada por meio do diálogo.

b) *O que você achou da imagem? Ou, o que achou de você?*

Nesta questão, tentou-se entender como a fotografia (enquanto forma de reconhecimento social) atua como discurso na formação de uma consciência educativa (ou de aprendizado) na sociedade em análise. Também buscou-se investigar em que nível a população ilhéu compreendia e se reportava a suas condições sócio culturais e econômicas, através da visualização do discurso fotográfica de sua realidade.

c) O que você gostou ou desgostou da imagem (ou de você na imagem)?

Com essa questão, tentou-se averiguar a possibilidade de a imagem fotográfica fomentar uma mudança no agir e no pensar do ilhéu ao se rever na imagem fotográfica, educando-o para a sociedade. Estas "mudanças" poderiam ser tanto de cunho individual quanto de cunho coletivo ou mesmo das práticas cotidianas do sujeito.

Com estas três questões simples, foi possível desenvolver um diálogo amplo, simples e com uma grande carga de informações provenientes do olhar do fotografado em relação ao discurso imagético produzido pelo fotógrafo.

Por fim, com a intenção de deixar mais clara a metodologia proposta, desenvolveu-se uma tabela que resume as etapas da Fotoetnotextografia desenvolvida neste trabalho.

Tabela 2: Fotoetnotextografia

FOTOETNOTEXTOGRAFIA		
ETAPA	**Detalhamento**	**Observação**
Análise Documental e de Campo com fotografias	* Documental: focada na busca de documentos formais e informais sobre aspectos gerais da população a ser pesquisada (economia, politica, cultura, religião, organização social, etc.	Em todas as etapas se **fotografa** o que está acontecendo. Sejam situações, paisagens, pessoas ou objetos. Do mesmo modo, a construção do **Diário de Campo** é permanente, oferecendo suporte para a construção posterior das informações.
	* Campo: ida ao local e busca por informações referentes à população a ser pesquisada (dados formais e informais presentes na localidade, como lendas, mitos, etc.).	
Observação Participante com fotografias	* Etapa 1: observação geral da Ilha dos Marinheiros	
	* Etapa 2: observação e acompanhamento de práticas culturais coletivas	
	* Etapa 3: observação e acompanhamento de práticas culturais individuais	
	* Etapa 4: observação de reações do indivíduo quando se reconhece em sua imagem fotográfica (entrevistas com fotografias)	
	* Etapa 5: observação da comunidade quando se reconhece através da fotografia.	
Entrevistas com fotografias	Focada em três questões: * O que você vê na imagem? * O que você achou da imagem? Ou, o que achou de você? * O que você gostou ou desgostou da imagem (ou de você na imagem)?	
Construção do texto	* (1) as pranchas visuais e textuais (estrutural ou sequencial) * (2) parágrafos imagéticos descritivos.	

FONTE: dados desenvolvidos pelo autor

É importante ressaltar que estas etapas da Fotoetnotextografia, por vezes, ocorreram simultaneamente, pois não há uma rígida separação entre elas, o que permite

ao pesquisador certa liberdade para a construção e desenvolvimento da pesquisa de modo que ela se complete ao longo do processo.

4.6 O SUJEITO COMO FOTÓGRAFO E FOTOGRAFADO

Uma parte da coletânea de imagens que se apresenta nesta Fotoetnotextografia foram produzidas pelos próprios ilhéus. São suas falas visuais e caracterizam o seu discurso sobre o seu cotidiano, a sua vida e a sua ilha. Esta etapa do trabalho foi aplicada e realizada durante a realização das entrevistas que se fazia junto aos ilhéus.

Como o foco da tese é discutir e compreender a produção de sentidos provenientes de fotografias como forma de reconhecimento social a partir do olhar do fotografado, em diálogo com o olhar do fotógrafo (produtor da foto), considerou-se importante também verificar como a população ilhéu se reporta a suas condições socioculturais e econômicas por meio do seu discurso imagético. Ou seja, há uma produção de sentidos que pode mostrar outra realidade quando o sujeito que é fotografado passa a ser o "fotógrafo". Assim, é possível se estabelecer um diálogo por meio do contraste ou semelhança entre imagens do pesquisador e do pesquisado.

Assim, buscou-se oferecer a possibilidade do ilhéus produzir um discurso sobre si e sobre o seu cotidiano na ilha utilizando a fotografia como linguagem capaz de evidenciar uma "fotoetnografia" autoral (ou, poderíamos chamar de um tipo de "foto-auto etnografia[34]"). Procurava-se também descobrir se a fotografia poderia ser uma linguagem que saberiam dominar ou, ao menos, significar um discurso de si.

Para esta etapa da pesquisa foram adotados alguns procedimentos como o fornecimento de uma câmara fotográfica digital, para os ilhéus que aceitassem participar da pesquisa, com uma proposta simples e objetiva. Eles, os ilhéus que concordaram em participar da pesquisa poderiam fotografar de tudo, desde o seu dia a dia às coisas que achassem legais e que lhes chamasse a atenção durante duas semanas (quinze dias) e depois deveriam devolver o equipamento com as fotografias realizadas.

A proposta compreendia ainda que os ilhéus apenas seriam orientados em como

[34] A auto etnografia é caracterizada "por uma escrita do 'eu' que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si" (FORTIN e MELO, 2010, p. 83). Ou seja, é um momento reflexivo que permite com que se discuta os papéis do sujeito (no caso, como fotógrafo, "pesquisador" e "retratador" de sua própria realidade), fazendo o movimento de colocar-se como capaz de interferir no objeto pesquisado (ainda que se busque constantemente a imparcialidade).

usar o equipamento fotográfico e como recarregar as baterias das câmaras para a realização das fotografias e que poderiam utilizar a sua criatividade dentro da máxima adotada em escolas, onde, após as férias e no retorno as aulas (para descrever o período de ausências às aulas) os professores solicitavam redações do tipo: "Como foram as minhas férias? ". Assim, neste caso, deveriam fazer estas fotografias como redações através de imagens, com fotografias e narrando os seus acontecimentos e cotidiano de "férias".

4.7 ÉTICA NA PESQUISA FOTOETNOTEXTOGRÁFICA

Os entrevistados tiveram seus nomes alterados e foram mantidos apenas os apelidos a fim de fornecer sigilo às suas manifestações (ainda que todos eles permitiram o uso de seus nomes na presente tese).

Todas as imagens fotográficas apresentadas no trabalho (e feitas durante a Fotoetnotextografia) possuem a autorização e a aprovação do comitê de ética da Universidade Católica de Pelotas para o desenvolvimento do "Projeto Fotográfico Ilha dos Marinheiros" (e, consequentemente, para esta tese). Os documentos originais se encontram nos arquivos do "Projeto Fotográfico Ilha dos Marinheiros" da Universidade Católica de Pelotas. Em anexo deste trabalho, deixamos uma cópia da autorização.

Todas as entrevistas realizadas foram redigidas e gravadas de forma privada e consentida pelos entrevistados. Eles foram informados sobre e para o quê se tratava o trabalho. Todos deram suas autorizações para a divulgação na presente tese por meio da assinatura de documentos.

Os créditos dos autores das fotografias estão logo abaixo das imagens fotográficas por eles desenvolvidas. Todas as imagens realizadas por estes sujeitos foram autorizadas para serem utilizadas neste trabalho acadêmico. Logo, as fotografias estão de acordo com a lei 5.988 de 14 de dezembro de 1973 e a lei 9.610 de 19 de fevereiro de 1998 que dispõe sobre os direitos autorais e a divulgação do uso de imagens pessoais de outros. Cabe salientar, ainda, que as imagens fotográficas realizadas em local público carecem de autorização para tal, quando não afrontarem a imagem pública do retratado.

Finalmente, em relação às imagens produzidas de crianças e que fazem parte desta tese, todas possuem autorização de seus pais para tal. O modelo das autorizações se encontram nos anexos deste trabalho.

5 A ILHA DOS MARINHEIROS

Neste capítulo apresenta-se a Ilha dos Marinheiros, localidade onde reside o ilhéu. Nele, já são apresentados dados oriundos da análise documental e de campo, assim como outras etapas da Fotoetnotextografia. Assim, é feita uma primeira abordagem de como ocorreu o reconhecimento da Ilha para depois, apresentar algumas peculiaridades da área, como a sua história e a sua geografia socioeconômica.

Por fim, encerra-se este capítulo com a apresentação da identidade do ilhéu, com forte base na dissertação de mestrado do presente autor. Logicamente, a ideia é aprofundar o conhecimento construído anteriormente, elaborando um repensar sobre como este sujeito interage com a imagem fotográfica e a sua produção de significados capaz de gerar um reconhecimento social diferenciado.

5.1 O RECONHECIMENTO DA ILHA

Em 1999 se estabeleceu o primeiro contato com os ilhéus da Ilha dos Marinheiros. Realizou-se um trabalho fotográfico sobre as condições de vida dos ilhéus, que culminou com uma exposição fotográfica.

A fascinação que a ilha despertou levou no ano seguinte à realização de uma pesquisa e a criação de um projeto intitulado “Projeto Fotográfico da Ilha dos Marinheiros”, o qual existe até hoje. Na ocasião, era o ano de 2000 e se realizou uma busca de dados históricos sobre a Ilha. Como existia uma desconfiança e uma inexistência de dados muito grandes, procurou-se mapear a Ilha e se verificar quantas residências ali existiam.

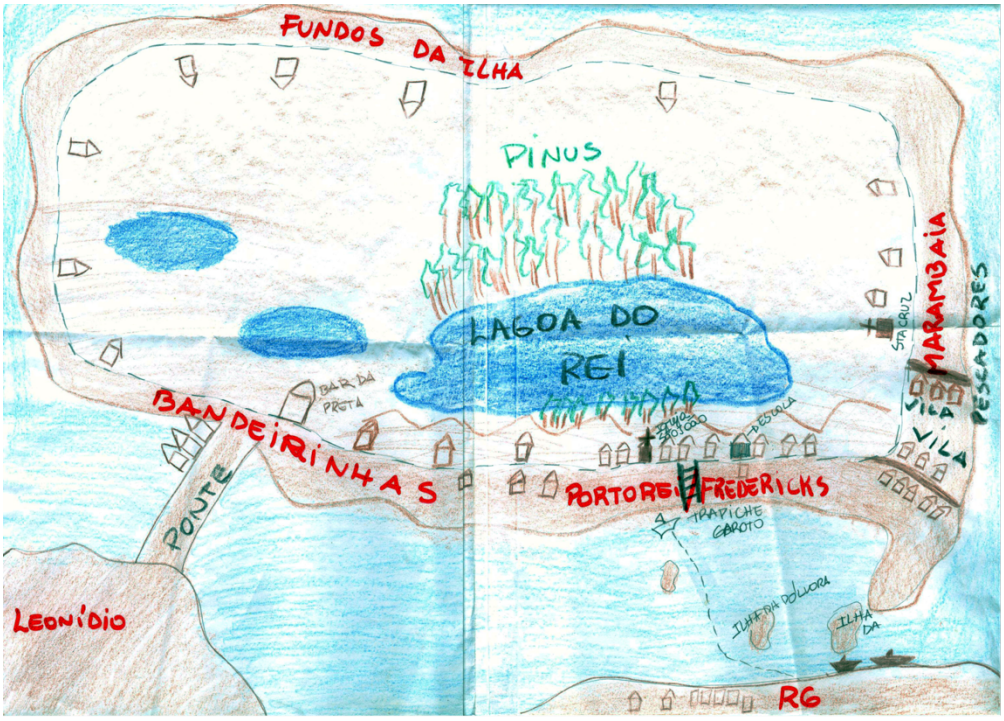


Figura 9: desenho feito por Lyl Recuero em 2000, tentando mapear a Ilha dos Marinheiros.

Para a realização do trabalho de pesquisa (tese) e mapeamento da ilha, realizou-se visitas quinzenais à Ilha (duas a três vezes por mês, normalmente aos finais de semana sábados e domingos) procurando nestas visitas, conhecer o ambiente e seus habitantes a ponto de tornar-se mais íntimo dos ilhéus, estando com eles, participando de suas atividades e conversas.

Trabalhou-se na ocasião com a *Grounded Theory*[35], pois parecia ser a mais adequada para ser utilizada com os Ilhéus (isso em 2000 até 2002).

Levando-se em conta o tamanho da Ilha, verificou-se a necessidade de criar uma equipe, pois ficou perceptível a quantidade de trabalho que seria necessário para desenvolver um conhecimento e um estudo aprofundado daquela comunidade e localidade. Assim, com a posição de professor e educador, foi natural que o presente

[35] Grounded Theory ou Teoria Fundamentada nos Dados aproxima-se do assunto a ser investigado sem uma teoria a ser testada, mas, pelo contrário, se elabora uma teoria a partir do que se percebe e vai se impondo ao pesquisador. Através de métodos variados de coletas de dados, reúnem-se um volume de informações sobre o fenômeno observado e aí ao se ir comparando-as, o pesquisador termina então nas suas conclusões, com algumas teorias que emergiram desta análise rigorosa e sistemática, razão pela qual a metodologia intitula-se Teoria Fundamentada nos Dados ("*grounded*" = apoiada, fundamentada, sustentada (pelos dados).

pesquisador criasse projetos de iniciação científica com a presença de alunos e voluntários para o desenvolvimento do trabalho. Estas ações foram fundamentais para não se quebrar um elo de ligação, pois os visitantes passaram a receber os integrantes do Projeto Ilha dos Marinheiros quase que uma vez por semana durante o ano todo.

Participavam deste trabalho, aqueles estudantes interessados em iniciação científica e integrantes do grupo de pesquisa intitulado "Projeto Fotográfico da Ilha dos Marinheiros" (criado no ano de 2000). Inicialmente o projeto visava apenas narrar a comunidade ilhéu e a localidade por meio da prática e do aprendizado de como fotografar (visto que o autor é o professor responsável por todas as cadeiras de Fotografia do curso de Comunicação Social da UCPel).



"Grupo de pesquisadores indo para Ilha em 2000" (foto de Carlos Recuero).

Criou-se na oportunidade um método intitulado de "roteiro fotográfico" para a realização das entrevistas fotográficas e que foi exaustivamente testado e depois ensinado aos colaboradores e voluntários do projeto fotográfico, de forma a estabelecer uma maior uniformidade possível na obtenção das fotografias, no que se referia ao que fotografar em cada visita que se fazia a um ilhéu.

As 300 casas existentes, na época (ano de 2000) e dispersas nas quatro localidades da ilha, Bandeirinhas, Porto do Rey, Marambaia e Fundos da Ilha foram

visitadas e fotografadas. Na época a região chamada de Coréia não possuía muitas casas e foram consideradas como parte da região dos Fundos da Ilha.



"Velho galpão de madeira/lata na Ilha e casa forrada com lata de óleo de soja 2000" (fotos de Carlos Recuero).

Assim, a escolha de usar a fotografia como o fio condutor, não foi um acaso e nem uma escolha pioneira ou experimental, mas fundamentada na bibliografia existente, que conciliava a formação de comunicador social, fotógrafo com uma experiência de mais de 40 anos. De fato, o trabalho desenvolvido privilegiava o estudo da imagem estática, como peça única e usada como repleta de mensagens. A curiosidade investigativa sobre o uso da fotografia nas ciências sociais e em especial na antropologia visual e na fotoetnografia, por parte deste pesquisador, poderia ser resumida no falar do filósofo da fotografia Henri Van Lier quando diz: (...) *Après tous lês caractères que nous venons de parcourir, la photographie se situe peu-être lê mieux grace à lòpposition quòn fait souvent aujourd`hui entre lê téel et la realité* (VAN LIER, 1983, p. 42).[36]

O primeiro trabalho desenvolvido com a Ilha dos Marinheiros foi com três alunos da Universidade Católica de Pelotas sob a orientação do presente pesquisador no período compreendido entre os anos de 1999/2000 denominado de "*Jeropiga da Ilha*". Ele visava fotografar e registrar a ilha e seus habitantes por meio das imagens que,

[36] Tradução do autor: Após todas as características (letras, caracteres) que nós acabamos de percorrer (passar, ler), a fotografia se situa, talvez na melhor das hipóteses graças a oposição que fazemos frequentemente atualmente entre um ler igual a realidade.

posteriormente foram expostas em cinco exposições na própria Ilha dos Marinheiros. Talvez se pudesse perceber que foram as primeiras abordagens etnográficas aplicadas na Ilha dos Marinheiros.

O segundo trabalho (desenvolvido pelo autor desta tese), de cunho mais científico, contemplou a pesquisa com o uso de imagens fotográficas e as reações que tais imagens provocavam nos fotografados. Verificou-se que as mesmas podiam influenciar a sua relação com o cotidiano, pois lhes descortinavam a própria realidade, a qual passava desapercebida pelos próprios afazeres diários que tinham. No caso, se tiravam fotografias e, posteriormente, eram entregues aos ilhéus, observando suas reações.



"Dona Santa, 'curandeira' da ilha vendo a realidade do seu cotidiano em fotografias exclamava: '*mas olha só como é que as coisas são'" (*foto de Carlos Recuero).

Fernando Braune em seu livro "O Surrealismo e a estética fotográfica*"* aponta que "ver demais" acaba por atualizar, por inserir o pensamento de Diderot na contemporaneidade, porque vivemos, hoje, a cegueira por vermos demais (BRAUNE, 2000, p. 134), justamente pela quantidade de imagens que são bombardeadas a todos os sujeitos contemporâneos. Hoje o que se vê do mundo são imagens. A vida que se descortina diante dos olhos é percebida através de simulacros do real, seja através de fotografias ou mesmo do cinema, da televisão e demais formas de imagens.

Somos, portanto, protagonistas de uma civilização que prioriza sua história, sua vida pela cegueira, pois ao vermos tanto e tudo, nada vemos, porque desrespeitamos a verdade, optando pela verossimilhança. Assim para os ilhéus se verem nas fotografias, foi constatar a relação que possuíam com a própria realidade.

Posteriormente um outro trabalho realizado foi intitulado de *"Ilhéus de Açores na Ilha dos Marinheiros; um Estudo Etnofotográfico para Construção da Identidade Social"* e contou com o auxílio de trinta alunos do curso de comunicação Social da UCPel e dois colaboradores, a arquiteta e fotógrafa Lyl Rejane Recuero e o fotógrafo Paulo Azambuja.

Nesta investigação, obteve-se a comprovação de algumas das hipóteses levantadas sobre o uso da fotografia, principalmente sobre a importância que o discurso visual fotográfico possuía para pessoas simples e a decodificação que os ilhéus faziam da sua realidade. Ao final do trabalho concluiu-se que eles estabeleceram uma identificação maior para o fato de serem moradores da Ilha e a importância que passaram a dar a seu ambiente insular ao se verem em suas atividades cotidianas de trabalho nas fotografias.



"Ilhoa observando-se nas fotografias" (foto de Cadija Souza).

Posteriormente, ao se conhecer o método fotoetnográfico (em 2003), começou a

se aplicar esta metodologia com os integrantes do Projeto na Ilha dos Marinheiros. A maneira de execução das fotografias tomou um caráter mais científico, saindo do simples ato de fotografar para constituir uma narrativa lógica, como era proposto nos anos anteriores.

Assim, começou-se a desenvolver uma pesquisa com a utilização da fotografia como discurso científico e se obteve resultados excelentes. O projeto intitulado *"Projeto Fotoetnográfico Ilha dos Marinheiros: A utilização da fotografia como método de pesquisa"***,** aprofundou a utilização da fotografia, estruturada de forma a constituir uma narrativa, da mesma forma que para se formar um texto se aglutinam letras e palavras, assim foram aglutinadas as imagens fotográficas.

Estabeleceu-se, então, o uso de uma narrativa visual sobre o cotidiano de determinados acontecimentos socioculturais dos ilhéus, oferecendo-lhes a possibilidade de uma leitura e um entendimento dos fatos sociais narrados pela imagem e por eles vividos.

Trabalhou-se, neste projeto, com o método de Bateson e Mead (1985) com a utilização de pranchas temáticas, sequenciais e estruturais, aliadas ao texto tradicional. Apresentava-se as imagens fotográficas e em páginas subsequentes uma numeração sobre o espaço ocupado por cada fotografia anteriormente e um pequeno texto explicativo.



PRANCHA 3

A PESCA DO SIRI

A pesca do siri é realizada com o uso de uma rede e uma "grade" – objeto de madeira que serve como âncora para manter a rede esticada.

Fotos 1 e 2 – Busca por um lugar ideal para jogar a rede.
Foto 3 – Jogando a rede e a "grade".
Foto 4 e 5 – Esticando a rede.
Foto 6 – Detalhe da rede na água.
Fotos 7 e 8 – A longa espera. Com uma grande volta na lagoa, a rede é arrastada, recolhendo a pesca.
Foto 9 – Durante a espera, uma forma diferente de guiar o leme.
Foto 10 a 12 – Depois da volta, é hora de ver o resultado.
Fotos 13 a 15 – Detalhes do trabalho braçal.
Fotos 16 a 18 – O siri recolhido vai para a caixa.
Fotos 19 e 20 – Peixes ainda sem tamanho para a pesca são devolvidos para a lagoa.
Fotos 21 a 23 – Os siris na mão do pescador.
Foto 24 – Trabalho concluído.

SEQÜÊNCIA

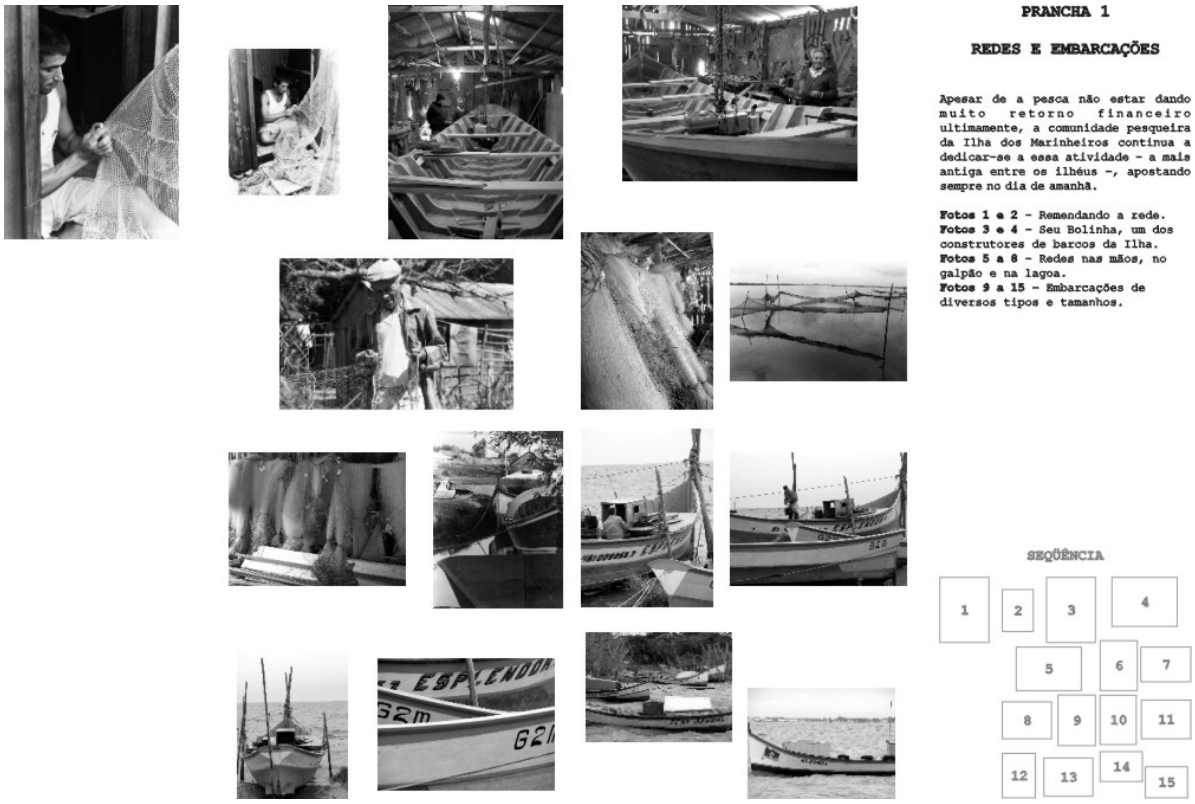


Figura 10: ***A Utilização da Fotografia na Antropologia Visual: Criação de uma Narrativa Fotoetnográfica através do método de Bateson e Mead*** **(Pranchas temáticas, desenvolvidas no trabalho de conclusão de curso da aluna Carolina Fassbender sob Orientação de Carlos Recuero).**

Posterior a este trabalho, o presente pesquisador realizou a observação dos fenômenos religiosos que se manifestavam nas festividades comemorativas dos santos padroeiros de cada comunidade da Ilha e a construção de pórticos ornamentais para estas festas. Este trabalho cientifico foi intitulado *"A Religiosidade Popular na Ilha dos Marinheiros. Um Estudo Fotoetnográfico através dos Pórticos Ornamentais" (2006).* Com ele, procurou-se trabalhar por durante um ano os métodos aplicados anteriormente, juntamente com a utilização das narrativas fotográficas em conjunto com a utilização do texto tradicional.

No caso, verificou-se que em cada região da Ilha continha pórticos com formato e cores diferentes, caracterizando a identidade daquela localidade.





“Pórticos da festa da comunidade de São João” (fotos de Carlos Recuero).





“Pórticos da festa da comunidade da Santa Cruz” (fotos de Carlos Recuero).



“Pórticos da festa da comunidade de Nossa Senhora da Saúde” (fotos de Carlos Recuero).

A fotoetnografia foi utilizada por nove anos, fazendo com que fossem

desenvolvidos inúmeros relatos, pesquisas e trabalhos acadêmicos em torno do tema (inclusive uma das dissertações do presente autor, foi aplicada a fotoetnografia na Ilha dos Marinheiros).

Em 2009, realizou-se uma dissertação de mestrado sobre o ilhéu e a sua religiosidade denominada de Festas religiosas na Ilha dos Marinheiros: os ilhéus entre o sagrado e o profano. Um estudo Fotoetnográfico e da qual muitos dados e elementos de pesquisa constituem um fundamento para esta tese de doutorado. A união dos procedimentos anteriores e a adaptação às novas descobertas realizadas durante o andamento da pesquisa, originou, posteriormente o que foi denominado por este pesquisador de "Fotoetnotextografia".

Os integrantes do projeto sempre foram preparados com as orientações apresentadas no capítulo 4. Pode-se pensar que já havia um "embrião" da Fotoetnotextografia, pois já se pensava em uma abordagem que desse conta do grande universo da ilha por meio do texto associado à imagem. Porém, somente em 2010, com a introdução do presente pesquisador no doutorado é que se começou a desenvolver a Fotoetnotextografia em si (justamente pelo reconhecimento da nova metodologia e do desejo de aplicá-la e verificar seus resultados).

A partir daí o grupo de pesquisa "Projeto Ilha dos Marinheiros" (acompanhado do presente pesquisador) visitou praticamente as casas da Ilha e conheceu-se as famílias, suas necessidades, angústias, trabalho e histórias.

De 2010 a 2014 realizaram-se visitas quinzenais à Ilha e se começou dois novos trabalhos de pesquisa que ainda estão em andamento. Um é um documentário sobre seu Pedro e a Banda da Ilha, fundada por ele há mais de 40 anos. Os dados já estão coletados e a pesquisa se encontra em andamento, juntamente com as entrevistas com os integrantes da Banca e a montagem do audiovisual.

O outro trabalho é de cunho mais educacional e pedagógico pois se está ensinando os alunos da Escola Sylvia Mello a fotografarem. A proposta em andamento é baseada na prática comum de "contarem as suas férias". Porém, neste caso, as férias são contadas não por meio de uma tradicional redação escrita, mas sim uma redação imagética, por meio da fotografia. Para isto recebem uma máquina pelo período de quinze dias (durante as férias) e depois a devolvem com as imagens gravadas. Este segundo projeto tem uma duração prevista de quatro anos e deverá se encerrar no final de 2015.

Estes dois projetos são integrantes e forneceram dados e bases importantes para

o desenvolvimento da presente tese, visto que são aplicados pelo mesmo pesquisador e focam a Fotoetnotextografia.



"Crianças na escola" (fotos de Lyl Recuero).



"Crianças na escola" (fotos de Lyl Recuero).

Assim, é possível perceber que ao longo destes 15 anos se tem um bom conhecimento da localidade, da Ilha dos Marinheiros, capaz de fornecer uma diversidade de dados fundamentais para compor a Análise Documental e de Campo (apresentada no capítulo 4 de cunho metodológico).

5.2 A HISTÓRIA DA ILHA

A escolha da ilha como local de pesquisa remete ao imaginário do homem e também deste pesquisador, para o fato de que desde tempos imemoriais o homem vem associando o paraíso terrestre às ilhas. Desde a antiguidade os mundos insulares envolveram o imaginário de viajantes (dos de fora da ilha), criando toda uma mística fantástica, a ponto do real e o imaginário se confundirem e contribuírem para a formação de mitos e lendas a respeito.

> (...) A ilha não é somente um espaço sagrado, ligado às várias mitologias do início dos tempos (de que se ocupa a análise junguiana), mas é também um espaço historicamente produzido e continuamente sacralizado por diferentes práticas simbólicas (DIEGUES, 1998, p. 108).



"Desenho da Ilha feita na parede da Escola Sylvia Centeno Xavier" (Foto de Paulo Azambuja).

As ilhas foram durante algum tempo consideradas locais inóspitas para a vida humana e identificados como habitat do incivilizado, "(...) o não domesticado, domínio do selvagem" (DIEGUES, 1998, p.179). Elas fazem lembrar o imaginário do ilhéu da Ilha dos Marinheiros com relação à presença do "Quilombo do Nego Lucas", que contém toda a magia atrativa à sociedade moderna, bastando olhar para as imagens

mentais que se faz sobre o Caribe, Hawaí e Florianópolis, mas que também tem toda a lenda do inóspito, do terrível e do mal que o escravo Lucas simbolizou no passado para a Ilha dos Marinheiros.

A mágica que as ilhas exercem sobre "os de fora" remete, sem dúvida, à primeira escolha do nome do Brasil, que teria sido o de "Ilha de Vera Cruz" e posteriormente "Terra de Santa Cruz", como uma alusão à existência de um paraíso terrestre, tão procurado pelo lendário monge medieval São Brendão[37].

Remetem para o escritor italiano Collet[38], quando ao referir-se a estas comunidades próximas ao mar e insulares e sobre a sua relação com o divino, enuncia:

> É um mundo profundamente crente, tanto mais crente pela disparidade das relações de força entre o homem e a natureza; e a ordem divina é necessária para vir em ajuda da fraqueza do homem. (COLLET *apud* DIEGUES, 1998, p. 87).

A ilha foi colonizada principalmente por portugueses. Ela reúne, naquele pequeno universo, pessoas simples, pescadores e agricultores que têm uma forte religiosidade cristã e baseiam seus relacionamentos nas orientações religiosas do seu credo. A acolhida calorosa que se recebe dos ilhéus quando ali se chega é enraizada nos velhos costumes e tradições portuguesas, que apontam a possibilidade de uma abordagem mais profunda sobre o *ethos* daquela população. Consequentemente, viabilizam o experimento de um trabalho fotoetnográfico de qualidade, que possa narrar também através de imagens uma etnia que se rege pela religiosidade como base da sua formação sociocultural, a partir desses outros meios e parâmetros comunicacionais e tentar entendê-las. (SAMAIN, *in ALVES*, 2004, p.51).

O universo insular é, como diz Diegues, "(...) um símbolo polissêmico, com vários conteúdos e significados que variam de acordo com a História e as sociedades" (DIEGUES, 1998, p.13).

> Os pescadores são frequentemente considerados camponeses, talvez pelo fato de explorarem também a terra. A tal exploração da terra e do mar dá-se o nome de pluralismo econômico, fenômeno que além de ocorrer no litoral brasileiro, aparece também em grupos pesqueiros de vários lugares do mundo (MALDONADO, 1986, p. 13).

---

[37] São Brendão, relatado por Diegues (1998, p.155) como um monge que teria vagado, em seu navio, Por mares desconhecidos e vencido muitos perigos para chegar a uma ilha paradisíaca, a qual se Assemelhava ao paraíso terrestre. (Lenda da Idade Média)

[38] Collet. S. Uomini e Pesce. La Caccia al pesce spada tra Scilla e Cariddi. Milano. Ed. Giusepe Maimone. 1993.



Figura 11: imagem de satélite da localidade da Ilha dos Marinheiros. FONTE: disponível em: <http://ilha-dos-marinheiros-sustentavel.blogspot.com.br/p/a-ilha.html>. Acesso em: 13 dez. 2014.

A história da Ilha dos Marinheiros, segundo Azevedo (2003, p. 36), diz que antes da vinda dos primeiros colonizadores, a ilha era ocupada por indígenas, identificados pelos estudos de Ruivo (1994) como integrantes da tribo dos Minuanos, povo nômade que nela pescavam, caçavam e cultivavam alimentos para sua sobrevivência, quando ali se instalavam no verão.

Em 1737, o português Silva Paes desembarcou em Rio Grande para formar um núcleo de fortificação e de auxílio à Colônia de Sacramento. As constantes batalhas com os espanhóis obrigaram a Coroa Portuguesa a construir um fortim e povoar as terras próximas à barra do canal, lugar considerado estratégico para a consolidação dos domínios de Portugal. Segundo Maciel "As fortificações, casas, quartéis e demais obras eram feitas de madeira, pau-a-pique e barro" (QUEIROZ, 1987, p. 67 *apud* MACIEL, 1998).

Estes soldados deveriam construir uma vila e uma fortificação sobre as dunas de areia, que caracterizavam a região e que geravam imensas dificuldades. Pela localização e a estrutura costeira, os marinheiros foram encarregados então de conseguir água para o consumo e madeira para essas fortificações, e foram buscá-las na Ilha próxima, onde eram abundantes e de boa qualidade. Segundo Décio Neves "a península do Rio Grande

era circundada por inúmeros capões de mato, compostos, sobretudo, por muito boas madeiras, inclusive a grande Ilha dos Marinheiros" (NEVES, 1981, p. 65).

O povoamento da ilha se processou baseado no interesse das vantagens que a Ilha dos Marinheiros oferecia para a atividade agrícola e pesqueira, que eram até então exploradas somente pelos nativos indígenas. Transformada inicialmente em três sesmarias que foram doadas (a primeira) ao Capitão Antonio Gonçalves dos Anjos, (a segunda) a Antonio de Araújo Vilella e (a terceira) a Antonio Gonçalves Pereira de Faria (NEVES, 1981, p.72). Foi reconhecida inicialmente como "A Ilha dos Três Antônios" (FREIRE, 2003, p.19). A historiadora Azevedo (2003) também ratifica esta questão no seu livro que conta a história da Ilha dos Marinheiros, ao chamá-lo de "*A Ilha dos Três Antônios*" (2003).

Segundo os registros de João Borges Fortes, uma nova doação de terras da ilha foi feita em 1744: "(...) a Marçal da Silva Veiga, o que deve indicar que efetivamente não ocorreu a ocupação dessas terras por parte dos sesmeiros anteriores" (RUIVO, 1994, p. 151).

Sobre a origem do nome da ilha, Ruivo, ao citar Freitas (1980), acrescenta um dado importante referente à importância da Ilha na época da fundação da povoação no continente e a origem do nome que davam a ilha, referindo-se ao ano de 1780 e ao relatório feito à Coroa por Sebastião Bettamio, o qual escrevia a respeito da Vila de São Pedro, atual cidade do Rio Grande, dizendo:

> Defronte da vila em distância por mar de uma légua, está uma ilha chamada dos Marinheiros, na qual tem sesmarias e datas de terras de alguns particulares, e como dali vem as lenhas para a vila pelas não haver – mais próximas, forma isentas da sesmaria e datas, assim as lenhas como os capins que servem para coberta de casas, a fim de que tanto a Fazenda Real como os moradores da vila se poder em livremente utilizar das ditas lenhas e capins (FREITAS, 1980, p. 159).

Portanto, as constantes idas à ilha por parte dos marinheiros da esquadra, levaram à população residente em Rio Grande de São Pedro, acabasse batizando-a de *Ilha dos Marinheiros*. "O nome da Ilha dos Marinheiros originou-se pelas constantes idas dos marinheiros da armada de Silva Paes ao local para buscar água potável e lenha" (PIMENTEL, 1944, p. xx). Saint-Hilaire diz em 1820, quando de sua passagem por Rio Grande que "(...) grande parte da Ilha dos Marinheiros era coberta de mato e que lá se buscava a lenha necessária, mas era reservado ao consumo do hospital, ao corpo da

guarda e aos pobres, a quem se permitia ir ali cortá-la" (SAINT-HILAIRE, 1987, p. 66).

É importante ressaltar que a ilha, além de fornecer madeira para a construção do fortim no continente, era também o centro fornecedor de água potável para a vila de Rio Grande de São Pedro, sendo, no entanto, considerada como um local inóspito para se viver, apesar da fertilidade do solo. Os registros de Saint-Hilaire dizem, quando de sua visita ao sul em 1820, que "ali se encontra uma excelente água cuja qualidade poude julgar, pois era a que se bebia à meza do Major Matheus" (SAINT-HILAIRE, 1987, p. 66).

Ao se consultar os arquivos históricos do Rio Grande do Sul (1977), se percebe que a ilha também teve outro papel, pois segundo Ruivo, o arquivo histórico do Rio Grande do Sul, em seus anais (1997, p. 159) diz que "A ilha foi utilizada como presídio (...), o negro do sargento mor causa da última desordem, seja remetido para a Ilha dos Marinheiros por tempo de três meses" (RUIVO, 1994, p. 151), quando se refere à Revolta dos Dragões, ocorrida em 1742.

Os anais do Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul apresentam à página 177 e 178 o seguinte relato sobre a Ilha, compilados por Ruivo;

> (...) soldado dragão da Companhia do Tenente-coronel, que ele suplicante se acha preso neste Corpo da Guarda à ordem de V.Sa., por se retirar do pesado serviço que estava ocupando na ilha do Marinheiro para esta povoação, por entender se ajustava com o amplo patrocínio de V. As., pois naquela ilha vivia bastante amofinado do trabalho dela, além de ser mui despido e de todo carecido de quanto se faz preciso a um soldado para poder continuar em sua obrigação e não menos em tão agro serviço (ARQUIVO HISTÓRICO DO RS. 1977, p.177/178 *apud* RUIVO, 1994, p. 151).

Esta imagem de lugar inóspito para se viver e distante dos lugares civilizados e habitados, de difícil acesso e que está e é abandonado, é o retrato do que era a Ilha dos Marinheiros no passado, o que, mesmo assim, não impediu que aos poucos, ali se fosse fixando uma população de colonizadores, devido a "(...) suas fertilíssimas terras, propícias à agricultura" (MACIEL, 1998, p. 41). Com isso, as terras da Ilha foram atraindo uma população de "(...) imigrantes portugueses e africanos que, familiarizados com as atividades agrícolas, foram lá se estabelecendo" (MACIEL, 1998, p. 41). De fato, Dreys passou por ali em 1817 e relata que em "(...) algumas chácaras produzem com abundância todas as hortaliças e legumes que lhes pedem" (DREYS, 1961, p. 75).

A ilha foi ocupada por portugueses oriundos de Águeda, Aveiro e da Bairrada,

(AZEVEDO, 2003, p. 11) e que ali desenvolveram uma variada gama de plantações de hortaliças, legumes, frutas e videiras, constituindo uma ocupação estável de lavradores e o povoamento da ilha. "Dentro deste lagamar acha-se uma grande ilha, chamada dos Marinheiros, muito fértil. Nela se encontram todos os auxílios necessários para se poder fazer naquele continente uma bem regulada povoação" (GUILHERMINO, 1981, p. 1970).

Este processo de colonização e ocupação geográfica fez com que a ilha dos Marinheiros viesse a se tornar no dizer de Pimentel "(...) o mais importante centro agrícola do município, com intensa cultura de legumes e frutas, fabrico de vinhos, de que se abastece a cidade e faz exportação em larga escala". "(...) é a parte mais fértil do município, sendo conhecida como o pomar do Rio Grande" (PIMENTEL, 1944, p. 54). Isto evidencia o desenvolvimento da ilha para a época e aponta para existência de uma expressiva população de moradores e trabalhadores agrícolas, quase todos de origem portuguesa.

Maestri Filho aponta, no entanto, que na segunda década do século passado, a ilha já abrigava "uma população composta de moradores brancos, de negros libertos e escravos fugitivos, sendo que estes últimos viviam de pequenos furtos ou, principalmente, mantendo um incipiente comércio com a população" (MAESTRI FILHO, 1979, p. 129).

Outro dado importante a respeito da ocupação da Ilha dos Marinheiros aparece com relação a uma notícia do jornal "*O Observador*", em 09 de janeiro de 1883, a respeito de um Negro chamado Lucas:

> (...) este selvagem andava de contínuo armado de espingarda, espada, faca e sahia de vez em quando a passear pela ilha, ameaçando os moradores brancos, a quem se tornava ainda mais terrível pela grande proteção, que tinha dos pretos e pardos forros, que ali residião; sete assassinatos sabe-se que havião sido por elle perpetrados (JORNAL OBSERVADOR, 1833, s.n.).

Percebe-se, então, que a ocupação da ilha, além dos brancos teve uma grande população de escravizados, "as primeiras populações numericamente importantes foram os descendentes de africanos, que com seu trabalho – extração de madeira, coleta de água e atividades agrícolas, progressivamente começaram um processo de transformação do ambiente nativo (...)" (RUIVO, 1994, p. 160).

Todavia, hoje na Ilha dos Marinheiros não existem negros nativos. Existem

aqueles que se deslocam do continente até a ilha para prestarem serviços e depois retornam. Atribui-se este fato que com a implantação da vitivinicultura na Ilha, conhecimentos dos quais os negros não eram portadores e com a libertação dos escravos, todos migraram para o continente.

O cultivo da uva na Ilha dos Marinheiros e as plantações realizadas de forma a explorarem a viticultura, fomentaram a fabricação de vinho, vinagre e da Jeropiga, uma bebida portuguesa a base de uva e álcool, muito semelhante ao vinho do Porto. O depoimento do Seu Pedro, diretor da Banda Ilha, 87 anos diz "além das horticulturas e da cebola, o forte da plantação aqui na ilha era a uva".

Segundo Azevedo, quanto a uva e o vinho produzidos na Ilha dos Marinheiros "(...) era consumido pelas famílias, depois estendeu-se ao mercado do Rio Grande e mais tarde para a exportação" (AZEVEDO, 2003, p. 62). Diz ainda que até a chegada dos italianos e o início da sua produção de uva e de vinho na serra gaúcha, a situação era que "(...) em 1900 os mercados de Porto Alegre e São Paulo começaram a receber vinho dessa região. Antes, eram abastecidos pela Ilha dos Marinheiros" (AZEVEDO, 2003, p. 46).

Em 1940 é o período em que se encerra o apogeu de desenvolvimento da ilha e o inicio da industrialização da cidade do Rio Grande, que passa a atrair mão de obra e melhores condições de vida, uma vez que as condições de vida na ilha se tornavam cada vez mais inóspitas e difíceis em relação à cidade do Rio Grande.

A Ilha dos Marinheiros, a partir da década de 40, teve, então, um acentuado processo de exclusão e isolamento em relação ao restante do estado do Rio Grande do Sul, devido ao fato de que "a partir de 1945 não vieram mais portugueses, e os que ficaram foram morrendo". Assim, foram ficando somente os descendentes que passaram a se dedicar ao cultivo de hortigranjeiros e à pesca, pois um microrganismo que se desenvolvia nas raízes da videira, acabava por destruí-la. "A praga atacou não só as videiras, mas também árvores frutíferas e outras plantas" (AZEVEDO, 2003, p. 47).



Foto de Carolina Silveira.

É também a partir do início da década de 40 que ocorrem diversas enchentes na região, afetando a ilha. Isso destruiu o que restava das videiras e muitas outras plantações, obrigando parte da população a migrar para a cidade do Rio Grande, em busca de sua subsistência e de melhores condições de vida.

As seguidas enchentes consequentemente abalaram a estrutura econômica e geraram sérios problemas de ordem social na Ilha dos Marinheiros. Diante da irrecuperável destruição, uma parcela da população deslocou-se para a cidade do Rio Grande em busca de recursos para a sua subsistência (MACIEL, 1998, p. 50).

As políticas públicas adotadas pelo governo brasileiro, no pós-guerra, levaram de certa forma a estabelecer uma estagnação do desenvolvimento da ilha e da sua população. A modernização e a industrialização dão um forte impulso na evolução da cidade do Rio Grande e estimulam o seu crescimento e a procura por novos mercados.

Este processo afetou a Ilha dos Marinheiros, pois a cidade do Rio Grande se voltou para a única fonte de acesso de conhecimento e tecnologia que tinha com o resto do País, que era a BR 392, que a liga à cidade de Pelotas, à cidade de Porto Alegre (BR 116) e ao resto do país.



"Balsa da Ilha dos Marinheiros" (foto de Carlos Recuero).

A prefeitura da cidade do Rio Grande na década de 80, tentando minimizar o isolamento da ilha, implementou um serviço de balsa entre a Ilha dos Marinheiros e a ilha do Leonídio, proporcionando então um acesso por estrada de chão até a Vila da Quinta e posteriormente, pela BR 392, a cidade do Rio Grande e para o resto do estado.

O isolamento por terra, que a ilha foi submetida, desde o primeiro projeto que previa a construção de uma ponte a ligando ao continente, elaborado em 1853, somente foi iniciado ao final da década de 70, quando começou a ser construída uma ligação terrestre entre a ilha e o continente. A ponte, um sonho de todos os ilhéus, só foi concluída no final de 2004.

É possível perceber pelo estudo dos dados históricos disponíveis sobre a Ilha dos Marinheiros e pelos sítios arqueológicos encontrados até agora, que existe um vasto campo para a pesquisa, no que tange às ocupações verificadas na localidade por indígenas e populações africanas, bem como para o caso em que a ilha atualmente se encontra e pelas diversas repercussões etnológicas que ali se verificam.

5.3 GEOGRAFIA SOCIOECONÔMICA DA ILHA



Figura 12: Gravura de Luciane Goldberg. FONTE: Furg, 2007.

O estado do Rio Grande do Sul, ao sul do Brasil, possui a maior laguna do mundo, denominada por seus habitantes, como “Lagoa (Laguna) dos Patos”. O município do Rio Grande localizado na planície costeira do Estado do Rio Grande do Sul possui dois ambientes naturais, o ecossistema estuarino e o oceano costeiro. Ele é formado por uma faixa de terras baixas e fica na embocadura da Laguna dos Patos com o Oceano Atlântico. É através do canal que passa ao lado da cidade do Rio Grande que o Oceano Atlântico se comunica com a parte sul da Laguna dos Patos, configurando, então, uma laguna e não a chamada lagoa (como é popularmente chamada pelos seus habitantes). Ao sudeste da Laguna dos Patos, próximo à cidade do Rio Grande, está localizada a Ilha dos Marinheiros.

Localizada no noroeste geográfico a 32º de latitude sul e 52º 6`de longitude oeste têm uma área de 39.280.854,60 m2, sendo que 12.583.711,00 m são de lagoas, dunas e areal e 876.948,60 m2 pertencem à faixa de Marinha. A Ilha apresenta uma configuração que se pode denominar de circular, com pequenas concavidades e algumas pontas pequenas, e uma mais destacada, denominada de Ponta da Marambaia. Formada

a partir de uma acumulação progressiva de sedimentos lacustres encontra-se em um ponto onde as águas da barra do Rio Grande, que provém do mar, se encontram com as águas da lagoa.

Por sua localização próxima a barra do Rio Grande, e dependendo das estações do ano, e da densidade das chuvas no hemisfério sul, tanto pode ser banhada por água doce, como por água salgada que provém do Oceano Atlântico e que adentra a Laguna dos Patos através da desnivelação da água entre ambos. Formada por margens praieiras, dunas, densa vegetação nativa, planícies arenosas, imensos taquarais, e imensas áreas de macegas (*Enanthus Saccharoides*), caracterizam a natureza intocada da ilha. Intocada porque, "(...) em meados da década de 80, foram plantados cerca de 400 ha" (MACIEL,1998, p.35), de Pinus Elliots, mudando a natureza originária da ilha.



"Lagoa no interior da ilha" (foto de Jandré Batista).



“Dunas móveis no interior da Ilha” (foto de Jandré Batista).



“Macegas” (foto de Carlos Recuero).



“Plantação de Pinus Elliots na ilha” (foto de Paulo Azambuja).

Esta plantação realizada pela firma Flopal, Florestadora Palmares Ltda. mudou radicalmente a estrutura geológica e afetou sobre maneira o sistema ecológico da ilha ao influir no manancial freático da ilha.

Em seu interior a ilha possui imensos cordões de dunas arenosas e em alguns baixios e depressões, são formadas algumas lagoas de água doce pela chuva.



“Lagoa das Noivas no interior da Ilha” (foto de Rafael Takaki).



“As dunas e a margem da ilha com a Lagoa” (foto de Paulo Azambuja).



"Foto da foto aérea da Ilha" (Foto anônimo, Fonte: Furg. 2001. Reprodução de Carlos Recuero).

A mais importante lagoa é a Lagoa do Rey, mas existem outras menores e que levam os nomes dos antigos proprietários das terras onde se localizam. A lagoa da Filomena, dos Neves, dos Martins, do Trajano.

Na foto aérea pode se perceber, na ilha, a lagoa do Rey, bem como os cordões de dunas de areia e a parte da ilha que é cultivável, próxima a Laguna dos Patos.

A ilha possui uma estrada circular, construída na década de 70, que a circunda como uma coroa, permitindo assim o acesso a toda a ilha. O acesso a ilha pode ser feito de duas maneiras. A primeira através da ponte que permite a sua ligação com a ilha do Leonídio e a Vila da Quinta e finalmente a BR 392. Esta ligação feita por estrada de chão batido possui cerca de 8 km, até a BR 392.

A segunda ligação, e a mais utilizada, é feita por via fluvial. Está ligação feita por barcos, permite que a distância de 1.500 metros sobre o canal do Rio Grande, possa ser cumprida em 30 minutos. Os ilhéus de barco aportam no cais do porto da cidade do Rio Grande e praticamente no centro da cidade. Porém não existe um transporte regular, nem por via terrestre ou fluvial, e os ilhéus se locomovem com veículos ou barcos de sua propriedade.



"O transporte usual" (foto de Carolina Silveira).

Ao se observar a ilha dos Marinheiros, percebe-se que embora próxima ao continente e à cidade do Rio Grande, manteve-se intacta com relação aos costumes tradicionais, às práticas de filantropia, e a uma organização social própria na ilha, onde até hoje não existe posto policial, médico, odontólogo, cemitério ou mesmo uma linha de transporte regular.


"Foto da foto da ilha feita em satélite" (Foto anônimo, Fonte: Furg. 2001. Reprodução de Carlos Recuero).

Percebe-se, pela imagem, que a proximidade da ilha à cidade do Rio Grande, abaixo da ilha na foto e representada pelo tom cinza da imagem, e da qual se encontra distante apenas 1,5 km, por mar, era uma grande atração, mesmo visual para os ilhéus. De fato, Lima diz: "A 'luz' da cidade vista do lugar (Marambaia – Ilha dos Marinheiros) convidam para se ir lá, "(...) e se vê convidado pelas 'luzes da cidade'" (LIMA, 2003, p.211), mas quando se olha e vê o que existe lá, não se quer ficar lá e imediatamente se deseja voltar para o lugar" (LIMA, 2003, p. 210),



"Os Fundos da Ilha" (foto de Paulo Azambuja).

A ligação por terra, em construção, pode ser vista à esquerda, embaixo, na foto, como uma linha branca que liga a ilha ao continente. Pode-se perceber na foto que a ligação entre o continente e a ilha ainda não estava realizada.



“Foto da foto aérea da construção da ponte” (Foto anônimo, Fonte: Furg. 2001. Reprodução de Carlos Recuero).

A infraestrutura da ilha é precária, do ponto de vista das necessidades básicas, como saúde, economia, transportes e educação. A energia elétrica que começou a ser implantada em 1982 e somente foi concluída em 1992.

A estrada que margeia a ilha é de chão batido e, até pouco tempo, no período do inverno, era intransitável em muitos lugares. A estrada foi reformada, em 2006, e foi totalmente ensaibrada, o que deverá acabar com os problemas que ocorrem no inverno.

A ilha possui uma água de excelente qualidade, que se atribui a sua composição geológica e a superficialidade do lençol freático, por possuir um terreno areno-argiloso que funciona como um imenso filtro natural. Porém não existe tratamento de esgotos, sendo utilizado o sistema de fossas em todas as propriedades.



Foto de Carlos Recuero.

O comércio é quase inexistente na Ilha. Existem apenas pequenos bares e duas pequenas padarias, uma delas trabalhando com um sistema de vendas de propriedade em propriedade.

As necessidades básicas dos ilhéus, quanto à alimentação, são atendidas através de dois mascates que circulam pela ilha diariamente. Um com um caminhão e outro com uma Kombi, ambos comercializando todos os gêneros alimentícios de primeira necessidade. A outra solução, que resta para o ilhéu, para suprir as necessidades básicas, é uma viagem de barco até a cidade do Rio Grande, e lá adquirir o que necessita.



"Comércio ambulante" (foto de Carlos Recuero).

Com relação à educação, a ilha possui 04 escolas de ensino fundamental, que são; a Escola de 1o. Grau incompleto da Marambaia, que é estadual, a escola Sylvia Centeno Xavier, a escola Coração de Maria e a escola de 1o. Grau incompleto Apolinário Porto Alegre, municipais. Não existem escolas de ensino secundário na ilha e os ilhéus, que desejarem avançar em seus estudos, devem se deslocar para o continente e buscar as escolas estaduais, municipais ou particulares ali existentes.

Outra questão é a da saúde, que tem sido fundamental para a grande emigração de jovens que a ilha vem sofrendo. O sacrificante percurso até a escola no inverno, através do canal do Rio Grande e o vento do mar, faz com que os jovens se mudem para o continente. Uma vez indo estudar no continente os jovens não voltam, caracterizando na ilha então uma população de crianças, adolescentes e velhos.

Saúde e segurança são também outros problemas básicos da ilha. Não existe um posto policial. Um pequeno ambulatório, com uma auxiliar de enfermagem é tudo com que os ilhéus podem contar. Está sendo implantado um atendimento médico, pela prefeitura, uma vez por mês, mas é ainda muito deficiente, pois atende com um horário muito restrito e a pouca quantidade de pessoas por dia.

Agrega-se ainda o fato de que o ambulatório está localizado na parte sul da ilha, ao lado da escola Sylvia Centeno Xavier, no Porto Rey, e não existe transporte regular na ilha, o que dificulta aos doentes receberem um atendimento médico quando necessitam.

A Ilha dos Marinheiros não possui cemitério, e todos os óbitos são levados para o cemitério da cidade do Rio Grande. De fato, Lima diz que na Marambaia "(...) não existe cemitério, devido ao afloramento das águas subterrâneas e na Marambaia, o cemitério contaminaria os poços d`água o que impediria a permanência dos pescadores, por isso são obrigados a realizarem os enterros no cemitério católico e judeu da cidade" (LIMA, 2003, p. 625), porém o fato é de que esta regra ocorre em toda a ilha e não em uma parte como mencionado pelo autor.

A economia da ilha está fundamentada em dois pilares. A pesca artesanal e a agricultura familiar. A criação de animais é feita apenas para a subsistência e o próprio consumo. Os ilhéus também cultivam flores para engordarem os parcos ganhos com a pesca e a agricultura familiar. As ilhoas são famosas por sua produção de buquês e arranjos florais para as festas de finados, na cidade do Rio Grande e de São José do Norte, onde as comercializam nestes eventos.

Existem dois pequenos estaleiros artesanais na ilha, e ambos estão localizados

na Marambaia. No Porto do Rey há também uma empresa familiar industrializa de forma artesanal o vinho denominado de Jurupiga. Porém, na ilha diversos habitantes produzem, para consumo familiar, a bebida jurupiga e vinho.



"O Carpinteiro Bolinha" (Foto de Carlos Recuero).

A Ilha dos Marinheiros, diante da atual conjuntura, se encontra abandonada pelo poder público, que dela e de seus moradores só se recorda em ano eleitoral. A inexistência de mecanismos geradores de empregos, bem como a crise que a agricultura familiar e a pesca artesanal se encontram, comprometem a estabilidade econômica e o desenvolvimento sustentável da população ilhéu.

A migração para o continente é ainda a única alternativa viável para os jovens em idade produtiva, que partem em busca da sua subsistência e sobrevivência. Na ilha, restam velhos e crianças, lavradores e pescadores, abnegados e apaixonados, não obstante todas as dificuldades enfrentadas no dia a dia e que de certa forma coincidem com o dizer de Lima que "(...) o ser humano transfere para as ilhas o desejo da felicidade terrestre ou eterna (...)" (LIMA, 2003, p.218), pois o viver na cidade não supera o contentamento e a felicidade do contato com o mar, com a natureza e os tempos de Evans-Pritchard (2005).

O tempo ecológico "(...) reflexos de suas relações com o meio ambiente(...)", e o tempo estrutural "(...) que são reflexos de suas relações mútuas dentro da estrutura social(...)" (EVANS-PRITCHARD, 2005, p.107/108), pois na ilha as relações de parentesco regem a sociedade nesta aproximação com o mundo natural, esta relação entre a natureza e a cultura, nos modos da organização social existente.

5.4 IDENTIDADES INSULARES NA ILHA DOS MARINHEIROS

Ao se trabalhar com imagens fotográficas, se procura, através dos gestos e dos rostos do presente, se resgatar as histórias do passado. As fotografias trazem então um resgate da identidade social e religiosa na busca pelas explicações da memória individual e coletiva dos membros destas comunidades, exteriorizada nas demonstrações sociais, culturais e religiosas através de uma linguagem visual corporal que narra o ilhéu.

> En realidad, cuando se utiliza una fotografía científicamente, su evidencia incuestionable representa una ayuda para llegar a una conclusión: suministra información dentro del marco conceptual de una investigación. Suministra el detalle que faltaba. Cuando se utilizan fotografías en un sistema de control, su evidencia es más o menos limitada a la hora de establecer identidad y presencia. Pero en cuanto se usa una fotografía como medio de comunicación, la naturaleza de la experiencia vivida se ve implicad y en este momento la verdad se vuelve más compleja. (BERGER E MORH, 1998, p. 98)[39].

De fato, no dizer de Guimarães: "A tarefa do narrador é então a de fazer com que a palavra-escrita ou lida – se reencontre com o mundo, religando o olhar ao descritível, o signo à paisagem" (GUIMARÃES, 1997, p. 150), interagindo a semelhança, o similar, a realidade com o conhecimento de mundo e de vida, fazendo da fotografia a linguagem sobre o acontecimento.

Por outro lado, no relato oral o contraponto entre a narrativa e a realidade vem através do imaginário da lembrança do acontecimento e sua relação com o real. A imagem mental já foi visual e a sua compreensão da realidade através da memória vai estabelecer interações com o pensamento na observação da imagem fotográfica, o que se explica em Aristóteles, para o qual "o pensamento é impossível sem imagens" (ARISTÓTELES *apud* SANTAELLA & NOTH, 1998, p. 28).

[39] Na verdade, quando se usa uma fotografia cientificamente, sua evidência indiscutível é uma ajuda para chegar a uma conclusão: são informações fornecidas no quadro conceptual de uma investigação. Fornece o detalhe que faltava. Quando as imagens são usadas em um sistema de controle, a evidência é mais ou menos limitada ao tempo de estabelecer a identidade e a presença. Mas quando uma fotografia é utilizada como meio de comunicação, a natureza do vivido é reforçada e agora a verdade se torna mais complexa. (BERGER E MORH, 1998, p. 98).

> Se quisermos compreender a psicologia da imaginação entendida como uma faculdade natural, e não mais como uma faculdade educada, deveremos atribuir um papel a esse animismo prolixo que mistura, a propósito de tudo, o desejo e a visão, as impulsões íntimas e as forças naturais. Então colocaremos como convém, as imagens antes das ideias. Colocaremos, em primeiro lugar, como convém, as imagens naturais, aquelas que a natureza fornece diretamente, aquelas que seguem ao mesmo tempo as forças da natureza e as forças da nossa natureza, aquelas que tomam a matéria e o movimento dos elementos naturais, as imagens que sentimos ativas em nós mesmos, em nossos órgãos (BACHELARD, 2002, p. 191).

Assim procura-se nos rostos do presente se contextualizar o passado, a história do povo da Ilha, e apresentar o ilhéu e a sua construção da sua sociedade na realidade do cotidiano. Ao falar do passado o ilhéu narra suas imagens, quer sejam boas ou más lembranças, mas sempre são imagens do que passou, Bachelard diz que "os devaneios e os sonhos são para certas almas, a matéria da beleza. Adão encontrou Eva ao sair de um sonho: por isso a mulher é tão bela" (BACHELARD, 2002, p. 18).



"Ilhoas com trajes típicos portugueses" (fotos de Carlos Recuero).

Olhar fotografias que narram a vida é como sair de um sonho de palavras e descobrir a beleza nas imagens, e perceber pela visão o outro quão bela é a sua natureza. Assim se descortina o ilhéu, sobre quatro vieses da imagem, através da fotoetnografia: os rostos (retrato), a personalidade (aura), o trabalho familiar (documental) e a sua

relação com as divindades míticas da sua sociedade (pictórica) para poder construir a sua identificação social.

Todavia, quando alguém se debruça sobre uma foto e o olhar a escaneia e depois a lê, vê-se muitas coisas e se imagina outras tantas. Assim, debruçar o olhar sobre o ilhéu; e o ler é uma perspectiva humanística e sociológica, um verdadeiro exercício de desvelar identidades em foco e realizar uma investigação social antropológica, legitimando o uso da imagem também como uma linguagem que ajuda a compreender em complemento com o texto verbal a sociedade ilhoa da Ilha dos Marinheiros.



Fotos de Carlos Recuero, Amanda Bleggi e Andressa Barros.

De fato, Bachelard diz que "a imaginação não é como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade" (BACHELARD, 2002, p. 17/18).

Diegues diz ainda que: "A construção da identidade passa pelo contato e pela oposição ao outro, o que não é nascido na ilha" (DIEGUES, 1998, p. 115), definindo-se assim, que o ilhéu se opõe ao outro que não é do lugar, o que é estranho, aquele que é de fora, que é do continente e que não tem a afetividade irreprimível com a ilha ou relações de parentesco com ele.



"Professor, Bolinha e o Neto do Bolinha na Marambaia" (foto de Lyl Recuero).

As origens étnicas do grupo social afloram na definição; "os da ilha" e "os de fora", e as diferenças culturais existentes contribuem para a formação de um patrimônio cultural imaterial deste povo e deste lugar, que é único e que é um manancial para o estudo identitário, etnográfico e antropológico.

No linguajar do ilhéu, sempre serei o "professor" embora aceito na Ilha pelos mais de 15 anos de visitas e permanências por lá. Todavia o Laudelino sempre será o Bolinha, ilhéu e carpinteiro de barcos e avô do "Neto do Bolinha", o Giovani. Pois é comum aos homens ligados ao mar, essa formação da identidade que passa sempre pela alcunha e prevalece para a família toda, como diz Marques (1973), através de gerações inteiras.

A identidade tem assim uma forte ligação com as atividades dos membros ou locais da família, então o Maninho da Preta, o Gerôncio da Preta, identifica a ligação ao principal bar da Ilha, o "Bar da Preta". A Mari do Libertador, é a presidente do clube de futebol da Ilha, o Hermes da Jurupiga, ao produtor de Jurupiga e o Pedro da Banda ao maestro da Banda da Ilha e reforçam essa prática de linguagem do ilhéu.



"Bar da Preta" (foto de Paulo Azambuja).



"Bar da Preta" (foto de Carlos Recuero).

Estas características de identidade são únicas. É o universo simbólico que se caracteriza como uma forma de herança e que se torna um meio de reconhecimento do próprio ilhéu, com o lugar onde vive, em uma expressão identitária coletiva, pois "(...) as origens do grupo são, muitas vezes, diversas, mas é a identidade do lugar que o funda, congrega e une" (AUGÉ, 2007, p. 45). Assim a população ilhéu ocupa os

espaços geográficos, conforme as condições necessárias à sua atividade e à sua sobrevivência.

Ainda sobre o ilhéu e seu processo de formação social, Stuart Hall diz que " a identidade é algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconsciente" (HALL, 1999, p.38) como que o processo identitário é algo em constante formação, mas que também não é apenas individual, mas derivado da sua atuação na sociedade, no coletivo e das influências que ambos, indivíduo e grupo trocam entre si porque a identidade cultural sofre ações do exterior, do meio do pertencimento a grupos étnicos, raciais, religiosos e com influências linguísticas, e no caso deste trabalho o isolamento geográfico ocasionado pelo mar também contribui neste processo.

Zygmunt Bauman (2005) diz ainda que a identidade deve ser tratada como algo líquido, transitório pois esta sempre em mutação e não é perene como se estudava anteriormente, embora vivam juntos por limitações geográficas por ser em uma ilha e tenham, os ilhéus, um senso de pertencimento insular.

O mundo se move em alta velocidade como diz Bauman (2005), todavia na dinâmica de vida ilhéu existe um certo estagnação sociocultural o que é um reforço da identidade ilhéu, como forma de segurança a um modo de vida que se sente ameaçado pelo novo que vem do continente, mas que tem forte ligação e de identificação territorial.

A ideia de pertencimento a localidade espacial insular parece indicar à uma identidade particular histórica, onde é negado a escolha de optar porque ser ilhéu é estar subordinado as regras sociais do grupo e de ter que agir dentro da lógica da comunidade reforçando as relações sociais condicionadas pela territorialidade.

Sendo assim o ilhéu tem uma identidade cultural fortemente ligada ao que Hall (1999) aponta como "sujeito do Iluminismo", pois é uma sociedade centrada no "masculino" e que vem sofrendo excursões do que chama de "sujeito sociológico" pois a chegada a luz elétrica e a construção da ponte ligando com o continente, colocaram na sua porta o mundo moderno. As relações que vem estabelecendo com a sociedade os tem colocado também diante de novas culturas, situações exteriores a ilha e que colocam em cheque diante do "sujeito pós-moderno", de fato Hall diz que:

> (...) a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade

> desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. “ (HALL, 1999, p. 13).

O mitológico pensamento do passado, de serem as Ilhas lugares inóspitos para se viver, é reforçado ainda hoje, comparado às facilidades que o continente apresenta sobre o moderno. As descobertas da globalização trazidas pelos modernos meios de comunicação são uma atratividade nova que exercem sobre os ilhéus um grande impacto, ainda mais sobre os grupos sociais mais jovens, que se fundamentam sociologicamente no ver o artesanal, o braçal, a simplicidade como o antigo. Parece ser algo que necessita ser substituído e modernizado e principalmente a dicotomia que existe entre esta realidade do moderno e o antigo, da natureza e a urbanidade, da tradição e a novidade, do conforto e da rusticidade.

A migração para o continente é então cada vez maior. Na Ilha dos Marinheiros os jovens não querem mais fazer um trabalho braçal, não querem viver da pesca ou da agricultura, pois é um ritmo de vida regido pela natureza, que é lento e faz parte do passado (ultrapassado) e que se contrapõe ao ritmo esfuziante do moderno, que há no continente. Assim, as luzes e os ruídos da cidade próxima os atraem cada vez mais, o que já ocasiona e ocasionou uma emigração constante cada vez maior para a cidade do Rio Grande distante 1,5 quilômetros e outros municípios vizinhos.



“As luzes da cidade” (foto de Carolina Silveira).

Conforme o ilhéu Ronaldo "*se você perguntar para as pessoas que já foram embora da ilha, se querem voltar? Todas responderão que sim! "* O que mostra um vínculo forte entre os ilhéus e uma identidade com o seu lugar de origem, a Ilha.

É também a afirmação do Joca, responsável pelo santuário de Nossa Senhora de Lourdes na Ilha dos Marinheiros e que dá bem a conotação da identificação do ilhéu com a sua ilha e o vínculo estabelecido entre o imaginário e o espaço natal quando diz "*Eu vinha até o porto e ficava olhando. Ficava olhando pra ilha. Agora eu sei o que era. Era o desejo de voltar! Eu ficava, olhando a ilha de longe, quando me aposentei vim direto pra cá"*.

Assim percebe-se que o ilhéu, como todo o homem ligado a maritimidade foi moldado em uma etnia que o caracteriza e o diferencia em relação aos outros indivíduos, que o diferencia dos de fora, dos que não são da Ilha. Pois é temente a Deus e a seus Santos Padroeiros. Em relação ao mar não se revolta contra ele, pois o mar para ele é benigno, é como um Deus, "não há revolta contra o formidável" (MARQUES, 1973, p.160) e assim ele teme mais revoluções e guerras do que um maremoto diz Marques.

Ao se tentar verificar a questão da identidade, trabalha-se também com a questão da organização dos espaços geográficos estabelecidos e representados pelos ilhéus. Percebe-se que está sociedade complexa, contemporânea e nem tão moderna se fundamenta em valores próprios e se organiza o "seu sentido de pertencimento a um determinado território" (ADOMILLI, 2002, p. 12), na ilha através de cinco regiões e de três comunidades religiosas, por eles estabelecidas.

A vida familiar e as redes de relações sociais e de parentesco fundamentam a apropriação e a ocupação espacial realizada pelo grupo em toda a ilha. Os impactos sociais e econômicos provocados por está vivência, leva o pesquisador a mapear a dimensão do homem pescador-lavrador e a sua relação com o tempo da natureza e de como a dualidade do relacionamento entre natureza física e natureza espacial se estabelecem na perspectiva das relações que se percebem existir entre a religiosidade e o quotidiano das dinâmicas sociais existentes e ligadas ao mundano.

Inicialmente se observa a divisão do espaço realizada pelo ilhéu. Esta divisão deu-se em primeiro lugar através do mito e história de processos sociais de vida de cada localidade, ou da elaboração de lendas sobre fatos considerados importantes e que ali ocorreram no passado e relatados em narrativas pelo ilhéu, "evidenciando claramente a

substituição de argumentos míticos para a construção de uma causalidade histórica" (GALLOIS, 1993, p. 41).

Uma segunda observação, se relaciona a, visualização da dimensão da situação geográfica de cada localidade como território em relação ao todo da ilha

Assim, as explicações para "Bandeirinhas, Porto Rey, Marambaia, Coréia e Fundos da Ilha", aludem à história da região e às imagens míticas sociais construídas a partir da narrativa oral.

Portanto, Bandeirinhas está associada ao fato de que, se podia atravessar o canal do Rio Grande para a Ilha dos Marinheiros, se saindo da ilha do Leonídio, caminhando ou a cavalo, por dentro da água, indo-se até a ilha transitando através das marcações realizadas pelos ilhéus, de taquaras com "bandeirinhas" presas na ponta, e que assinalavam o caminho "seguro" até a ilha.

A localidade chamada Porto do Rey, teria sua denominação ligada a dois fatos que colocam frente a frente o mito e a realidade. O primeiro relacionado a uma visita do Imperador D. Pedro II, que, quando em visita a cidade do Rio Grande e de São José do Norte em 1845, teria ido descansar alguns dias nos casarões existentes na ilha, dando origem ao nome à localidade.



"Sotéia, segundo os Ilhéus, D. Pedro II teria ali se hospedado" (foto de Carlos Recuero).

O outro fato, mítico, seria o da existência de um ilhéu com o nome de Rey e que teria construído um ancoradouro naquela parte da ilha e uma rua, dando origem a

denominação do local e criado um acesso ao interior da ilha. O fato é que a maioria dos ilhéus da localidade, atribui o nome à visita do Imperador.

A particularidade destas narrativas é que ambas se referem a facetas históricas documentadas na cidade do Rio Grande e por historiadores. “O cidadão Custódio José de Souza Rey, que abriu uma passagem na sua chácara, para uso público, conhecida como Rua do Rey” (AZEVEDO, 2003, p. 85). A outra documentação diz que “ um cortejo de embarcações levou a comitiva imperial até a ilha. No dia 18 de novembro de 1845, o imperador, o presidente da província, Luiz Alves de Lima e Silva (AZEVEDO, 2003, p. 237).

A Marambaia tem este nome ligado a dois fatores simbólicos. O primeiro, histórico, se relaciona à suposta existência de um “quilombo” naquela região. O quilombo do negro Lucas mencionado anteriormente. A esta existência se associa o fato de que “negro” era malandro. Marambaia “é sinônimo de Malandro – moradores da Ilha dizem que significa malandro. “ (LIMA, 2003, p. 261) Ali era o quilombo do negro fugidio, pouco afeto ao trabalho.

Por outro lado, os dicionários da língua portuguesa, apresentam o nome Marambaia, associado ao marítimo com pouco amor a profissão ou ao trabalho. Outros classificam como marinheiro namorador. De fato, a região Marambaia é um local escondido (onde se podia namorar), é o espaço geográfico atribuído ao quilombo, (o local daqueles que não gostam de trabalhar), o local do “malandro”. O dicionário Aurélio apresenta a definição de “marinheiro malandro” para o termo “Marambaia”.



“Trilhas de labirintos na Marambaia e o banco na sombra” (foto de Carlos Recuero).

A Coréia está relacionada ao local onde ocorriam constantes brigas entre os ilhéus, torcedores de equipes de futebol existentes na ilha e rivais entre si. A história aponta que os torcedores das equipes rivais, como diz Azevedo e como ressalta Cândido Lourenço Marques, entrevistado pela autora, '*Uma vez jogou o E.C. Ideal lá na Cancha d'Aguada. Os portugueses usavam os cacetes*[40]*, e quando tinha briga só se via os cacetes no ar*' (AZEVEDO, 2003, p. 205).

A Coréia é uma região localizada entre os Fundos da Ilha e a Marambaia e teria abrigado (no passado) um campo de futebol na Chácara do Germano, segundo os ilhéus. Era ali onde ocorriam estas verdadeiras guerras entre os habitantes da ilha. Na realidade, os ilhéus são unânimes em afirmar que não eram os portugueses violentos, mas que "eles apenas tomavam muito vinho, mas eram tudo gente boa" (AZEVEDO, 2003, p. 163). Isto, porém, não os impedia de confeccionarem suas armas.

> Vara de Marmeleiro: Os portugueses costumavam cortar varas de marmeleiro da altura do queixo. Enterravam no barro para dar mais resistência, depois colocavam no forno. Alguns dias depois tiravam a casca e usavam para ir ao futebol. A vara servia como arma e como apoio. Quando havia briga no futebol só se via os bordões no ar. Bengalas, paus e cabeças rachadas (AZEVEDO, 2003, p. 112).

Finalmente, a quarta região: os Fundos da Ilha. Este nome é ligado à posição geográfica em relação a cidade do Rio Grande. De fato, a posição geográfica é a mais afastada do continente. Tem um difícil acesso e as limitações geográficas se refletem no descaso que se observa com a localidade. Afinal, "*quem cuida dos 'fundos de alguma coisa?* " (trecho pronunciado por um ilhéu).

Entretanto, nos Fundos da Ilha é possível encontrar uma explicação filosófica para a sua denominação, uma vez que é ali que residem os "antigos". Olhando-se por esta perspectiva, os Fundos da Ilha seria, então, o local da base, do fundamento, o local da "substância" da integridade: o nascedouro. Ele é o local do conhecimento, da tradição, onde moram os antigos. Assim passou a ser conhecida esta localidade.

Esta referência aos antigos pode ser observada quando é expressa nas formas de habitação que tem e se reflete na busca dos novos, por aquilo que os antigos faziam. É o caso de muitas das casas nos Fundos da Ilha.

[40] Segundo Lili, entrevistado por Azevedo, os ilhéus diziam "cacetes". Eles eram feitos da madeira do marmeleiro (AZEVEDO, 2003, p. 161)

A grande maioria das casas dos ilhéus nos Fundos da Ilha são de madeira e cobertas de velhas latas ou mesmo chapas de jornal "*off set*" usadas e vendidas em Rio Grande. De fato, uma das moradoras nos disse " *Graças ao jornal, nós moramos melhor agora e nossas casas são protegidas do vento".* A curiosa afirmação só foi compreendida, quando fomos visitar a sua moradia e percebemos que as chapas *off set* para a impressão dos jornais da cidade do Rio Grande depois de usadas, eram vendidas aos ilhéus que as utilizavam para forrar a casa por fora.





"Casas forrada de *offset* (lata) " (fotos de Carlos Recuero).

A casa perto do campo da Aguáda nos Fundos da Ilha, é mais antiga e reforça uma prática comum aos ilhéus, pois a casa foi forrada com latas óleo de soja amassadas e esticadas para proteger os moradores do vento frio que passa através das frestas de madeira no inverno. No verão, dizem os moradores, a lata reflete o calor e a moradia se mantém fresca.



"Casa forrada de latas de óleo" (foto de Carlos Recuero).

As cinco regiões da ilha dos Marinheiros são, portanto, "Bandeirinhas", "Porto Rey", "Marambaia", "Coréia" e "Fundos da Ilha". As crianças da escola Sylvia Xavier, junto com um professor pintaram na parede da escola, um mapa da Ilha e ali estava marcado as regiões da ilha. Recentemente a prefeitura mandou pintar de branco por cima, apagando o mapa.



"Pintura feita pelos alunos da escola Sylvia Centeno Xavier na parede da escola" (foto de Paulo Azambuja).

Herdeiros naturais das utopias sociais que envolvem as ilhas e seus habitantes, os ilhéus são os protagonistas da sua própria historicidade e transformaram estes ambientes considerados no passado como impróprios para a vida humana, em seus espaços sociais, culturais e históricos, indo além do apelo imaginário e mágico, que as ilhas e seus habitantes despertam na psicologia do homem moderno.

São estes personagens, homens que têm afeto ao trabalho desde cedo e em sua grande maioria não letrados que falam, veem, observam e trazem as informações desta comunidade ilhéu. Porém, poucos conseguem escrever algo além do próprio nome.

A questão do "Cruzeiro" existente na ilha leva a elementos folclóricos e ao mesmo tempo históricos acontecidos na ilha, como a origem lendária por todos relatada sobre esta prática de dirigir-se até o Cruzeiro adorná-lo, ir em procissão até o mesmo, rezar, tocá-lo, e depois levar uma parte do adorno para a casa.

A cruz cravada no chão faz parte do fato de José Bento dos Santos, Júlio Davi dos Santos e Inácio Pereira, terem colocado uma cruz próxima das dunas, no campo e terem pedido a Deus que mandasse chuva, num momento de grande estiagem que a Ilha vivia e a chuva veio. A cruz ter sido colocada em um lugar "virgem", "puro", teria feito que "Deus" lhes atendesse e realizado o envio de chuva reforçando a questão do local

puro o que Mircea Eliade aponta como de vital importância a questão da geografia do sagrado pois "Seria vão discorrer acerca da estrutura do espaço sagrado sem mostrar, com exemplos precisos, como se constrói um tal espaço e por que tal espaço se torna quantitativamente diferente do espaço profano que o cerca. (ELIADE, 2001, p. 21).



"Cruzeiro na Marambaia" (foto de Carlos Recuero).

Outro elemento contido na oralidade das entrevistas aponta para o fato de que D. Luisa, por não saber escrever, marcava todas as suas coisas com o sinal da cruz. Geertz reforça está questão ao mencionar que "a cruz também é um símbolo, falado, visualizado, modelado com as mãos quando a pessoa se benze" (GEERTZ, 1989, p. 68). Por ter sido ela a moradora mais influente da região da Marambaia, que no passado histórico, teria influenciado aos outros moradores da ilha, levando-os a adotar a cruz como símbolo coletivo.

Resta o fato da origem portuguesa e da sua tradição cristã, que aponta a "Cruz" como a presença escatológica de "Deus", observe-se a "Cruz de Malta" nas caravelas portuguesas e para o fato do que diz Gerard Rossé, quando fala da cruz e do crucificado, de que "opera a passagem", ou seja dá o acesso ao sagrado e é onde "a luz irrompe das trevas e para criar o novo é necessário que o velho desapareça" (ROSSÉ, 1986, p. 68 e 69).

É a interpretação alegórica, mística, de que através da cruz o "Salvador" torna-se o irmão, o intercessor das pessoas desprezadas, oprimidas, abandonadas com o "Pai",

com Deus, com o divino, estabelecendo através da cruz a ligação do sagrado com o profano. A ligação do céu com a terra. É, através da cruz, então, que a essência da fé se manifesta, revelando as crenças e vivências da coletividade e constituindo um verdadeiro patrimônio cultural.



"Fé" (foto de Carlos Recuero).

Portanto, a forma de agir diante desta imagem externa é como diz Bakhtin um "conjunto de todos os elementos expressivos e falantes do corpo humano" (BAKHTIN, 2011, p.25) que vem a caracterizar o uso de uma linguagem visual para 'poder contar' aos outros a relação com o mundo real e o mundo mítico.







Fotos de Carlos Recuero.

O intercâmbio entre as divindades e os homens torna-se possível, no limite, entre o profano e o sagrado, no espaço geográfico estabelecido, entre o virgem e o impuro. Aquela Cruz, fincada no chão, nos arredores das habitações, mas em local

‘puro’, torna-se a passagem, o ritual, a parte do elo que une e dá início ao encontro dos homens com o mundo espiritual e sagrado. Agir neste espaço, é contar, é falar aos outros.

> (...) possibilidade de ligação com o religioso, com um ser superior, realizando nessa atmosfera sagrada uma ligação com as representações, essas se tornam importantes tanto no sentido de orientação, dentro de uma sociedade vigente, bem como, uma possibilidade de comunicação (MOSCOVICI, 2003, 21 *apud* site religiosidade e cidade – O Santuário de Santa Cruz dos Milagres- PI)[41] *apud* (BRANDIN, V1. 2007).

Assim, através da própria imagem externa, o ilhéu traduz-se em linguagem e expressa através da visualidade corporal corroborando o que diz Bakhtin (2011) a necessidade da existência do outro para de alguma uma forma poder, como linguagem expressiva a partir da interioridade, falar à exterioridade.





[41] Disponível em: <www.pi.gov.br/download/200511/CCOM04_6057e7556e.pdf> e em <http://www.cepro.pi.gov.br/download/200806/CEPRO04_45985eb810.pdf>. Acesso em: 28 mai. 2008 e em 31 de mar 2015.



Fotos de Carlos Recuero

Portanto a dádiva tornou-se uma prestação da coletividade e que, através da tradição se reforçou entre os moradores da ilha, que trocam e contratam com a divindade em beneficio da comunidade, pois, "(...) As dádivas aos homens e aos deuses têm por finalidade comprar a paz com uns e outros" (MAUSS, 2001, p. 75).

As relações de parentesco e de trabalho da comunidade, de certa forma, objetivaram a propagação da relação com a divindade. Percebe-se que a origem portuguesa cristã teria reforçado o estreitamento da fé com a crença, estabelecendo entre todos um sentimento de participação no acordo com a "divindade", por parte de José Bento e Dona Luísa, dando a todos a possibilidade do comprometimento que se impõe através do vínculo das relações de parentesco, que caracterizam a comunidade, a coparticipação, reforçando o que diz Mauss: "recusar-se a dar, negligenciar o convite, como recusar receber, equivale a declarar a guerra; é recusar a aliança e a comunhão" (MAUSS, 2001, p. 68).

A sobrevivência da captura, da pesca, o coloca diante da lentidão do tempo cíclico da natureza, e esta relação, aliada ao isolamento geográfico, o faz voltar o olhar para suas relações com os ventos, com as águas, com o tempo, com o oceano e adquire no imaginário inconsciente a necessidade da paz com sobrenatural, "esse oceano era também a morada de monstros" (DIEGUES, 1998, p. 79) e vê na cruz o símbolo desta relação estabelecida com o divino, com o sagrado; de fato ela oportuniza uma ligação e simboliza a unificação dialética com o transcendental.

Assim, o significado da natureza, como lugar dos deuses, e por serem os Deuses, como reza a crença e as lendas, que "(...) são eles os verdadeiros proprietários das coisas

e dos bens do mundo" (MAUSS, 2001, p.61) direciona para o estabelecimento desse contrato, que permitiria a possibilidade de navegar no mar, de realizar a "travessia". Este símbolo deve ser interpretado, em toda a sua dimensão, como um rito de passagem, pois de fato percebe-se pela história do próprio homem, seja pela mitologia grega ou através da 'expedição dos argonautas', ou mesmo a "Odisséia" e a lenda da "barca de Caronte", que o homem trava uma relação mitológica profunda com as águas e com o mar.

A forte relação com o "mundo" das águas, aumenta o sentimento de pertencimento a um modo impar de vida: "(...) pescadores artesanais possuem o sentimento de pertencimento, implícito à realidade geográfica documentada no ímpar modo de vida" (LIMA, 2003, p.128). São essas noções simbólicas que coexistem entre o tempo cíclico da vida terrena e o imaginário simbólico que remete à relação com o sobrenatural, explicitado na festa do santo padroeiro.

A afirmação de Gislaine Garcia de Faria de que "o lugar não expressa vínculo de propriedade, mas sim uma rede de relações" (FARIA, 1998, p. 79) remete ao sacro-religioso desta comunidade praieira, onde as dialéticas entre os mitos próprios da gente da lide com o mar se reúnem, na historicidade do lugar, com a fé cristã herdada dos primeiros colonizadores portugueses. A comunidade da Marambaia possui características próprias. Embora, siga os mesmos ritos das outras duas comunidades existentes na ilha, a relação com o sagrado realizada tem uma forte vinculação com as relações de trabalho e com a relação a pesca, envolvendo a sua mística com o mar e a natureza.

Ao morador da Marambaia o rito de passagem rege a sua vida e assim, o batizado de um filho e o lançamento da embarcação ao mar pela primeira vez, são fenômenos repletos de uma ritualização com fortes conotações culturais. Pois vão desde a coisificação humana até o mito que, circunda o imaginário e o simbolismo ligado a maritimidade e que compõe a formação do ser humano social enquanto ilhéu, pescador artesanal, lavrador, submetido ao regimento do ritual ordenado pelo raciocínio do tempo cíclico dos fatos sociais, e que precisa de "(...) uma natureza fora de si, um objeto fora de si, para satisfazer-se, para acalmar-se) " (MARX, 1991, p. 200).

Portanto o ilhéu estabelece uma linguagem das coisas e do corpo ligada ao seu modo de agir e fazer as coisas dentro da ideologia do seu cotidiano e que significa algo de dentro para fora de si mesmo. Bakhtin aponta em sua filosofia da linguagem que "sem signos não existe ideologia" (BAKHTIN, 2010, p. 31), e a maneira da expressão

corporal dos ilhéus, que vai dar às fotografias colhidas uma significação ideológica da insularidade, e aí vemos a identidade ligada à realidade e expressa pelo ilhéu em seu agir.



"Ilhoas preparadas para festa do Santo Padroeiro" (foto de Carlos Recuero).

É, como permite dizer Bakhtin, "a expressão de nosso rosto, refletido no espelho" (BAKHTIN, 2011, p.31), é a imagem que fazemos de nós e que agora é expressa na exterioridade imagética das coisas que faz com que o ilhéu fale sobre si permitindo que o "seu eventual efeito sobre os outros – observadores imediatos" (BAKHTIN, 2011, p. 31) seja percebido na própria relação do objeto com sua imagem e em sua relação e o eventual efeito que causa naquele que a observa.

A ideia de Bakhtin de que forjamos um outro "fictício" e que se afirma diante dos outros como o verdadeiro, ao criar a sua autonomia imagética, se faz presente nas observações feitas perante os ilhéus; o ilhéu é constituinte de um corpo social da comunidade que vive e age assim.

Portanto, o ilhéu aproveita as festas religiosas para fazer do seu agir (como se diante do espelho se visualizasse) os elementos e os componentes da linguagem imagética, que mostrarão perante o grupo social o seu relacionamento com o mítico.



"Devoção na Marambaia" (foto de Andressa Barros).

As tradições estão fortemente marcadas por um ideário de fidelidade ao ente superior que os protege, fornece alimentos e os guia de retorno ao lar. Assim, os pórticos religiosos obedecem a uma significação ligada às cores da nação, ao mar e os símbolos da estrela, da pomba da paz e da cruz estão presentes, como a evocar o tempo e a dimensão da relação com o sobrenatural.

> A veneração à Cruz de madeira rústica resume a crença e a confiança em um ente superior, invocada para aliviar os mais diferentes males, tanto espirituais como materiais, externa um riquíssimo repertório simbólico, tornando-se por excelência signo e significado que atrai e projeta experiências ricas e significativas para aqueles que se aglomeram ao seu redor para pagar promessa, para rezar, por graças alcançadas ou, em uma última consideração, para que, num toque mágico, possa usufruir deste poder. (site religiosidade e cidade – O Santuário de Santa Cruz dos Milagres- PI)[42] *apud* (BRANDIN, V1. 2007).

[42] Disponível em: <WWW.pi.gov.br/download/200511/CCOM04_6057e7556e.pdf.> e <http://www.cepro.pi.gov.br/download/200806/CEPRO04_45985eb810.pdf>. Acesso em: 28 maio de 2008 e 31 março de 2015.




“O Cruzeiro da Marambaia” e “O Toque no Cruzeiro” (Fotos de Carlos Recuero).

A cruz da Marambaia, na Comunidade da Santa Cruz, parece ser o nascedouro presumido do fenômeno do Cruzeiro, o que depois teria se incorporado às outras duas comunidades religiosas da Ilha, constituindo uma linguagem visual única na região, sobre a relação com o divino. Esta imagem externa fala da caracterização do ser da Ilha, pois “pode ser vivenciada na categoria do outro” (BAKHTIN, 2011, p. 33) daquele que vê e situa o ilhéu em seu contexto histórico temporal.

A ilha é cheia de peculiaridades geográficas, repleta de misticismo, de lendas e dá ao ilhéu um sentimento de pertencimento geográfico ao espaço insular. O trabalho, substantivado no tempo cíclico/lento da natureza, traz consigo a relação artesanal e manual como sua força motriz, enquanto subverte o homem, colocando-o em conflito com o sagrado, pois imerso no mundo do profano. Uma das lendas próprias da Ilha se refere aos labirintos, as bruxas e os lobisomens:



“Labirintos” (fotos de Carlos Recuero).

Sobre os labirintos da Ilha dos Marinheiros é preciso entender que fazem parte da cultura local. São caminhos existentes pela ilha não retilíneos, interligados entre si e que ligam famílias, amigos, amores e trabalho. Eles se direcionam para casas, estaleiros, salgas ou levam mesmo até a Igreja e a estrada ou a praia

Os labirintos são pontos de encontro ou mesmo de desencontro entre os ilhéus. Pois são vestígios do passado, são encruzilhadas encravadas no meio da vegetação de taquaras e mato fechado, são atalhos que levam aqui e acolá, pequenos trajetos que ligam e religam as pessoas às coisas e aos afazeres. Ali, em alguma parte está o esconderijo dos barcos, das redes e da própria malandragem do nativo.

São trilhas que se embrenham no mato fechado e levam até ao trapiche, ao mar, aos esconderijos dos barcos e dão sombra, paz e tranquilidade entre as taquaras que avisam sobre o tempo, sobre os ventos e as marés ao taquarelarem entre si.

Servem de salvos condutos protegidos das tempestades, dão sombra e frescor no verão e são íntimos pois alguns pertencem a famílias e servem de locais de descanso, encontro ou mesmo de tocaia e a noite assustam aos passantes, pois é onde os lobisomens no imaginário e nos sonhos esperam com armadilhas os passantes.

As bruxas ali se escondem, entre as taquaras na negritude do mato onde o simbólico e o sonho pensam em se tornar realidade e, assim assustam os que por ali se aventuram sozinhos durante a noite. *“Ali elas fazem as maldades”* conforme relata Germano.



Foto de Carlos Recuero.

Mas os labirintos na Ilha dos Marinheiros também estão relacionados ao malandro, como diz Lima (2003) "o negro do quilombo era esperto e vivia as escondidas até dele próprio: eis a legitimidade social da existência do labirinto" (LIMA, 2003, p.263)

Porém é também nos labirintos que o amor escondido deixa de ser sonho e vira realidade, como disse o seu Germano em entrevista, sobre a existência destes caminhos que se embrenham ilha adentro e em especial o que leva à chamada "lagoa das noivas. " *Aqui as noiva vinha com os noivo e oh! Faziam! Faziam aqui antes de casar".*





Fotos de Carlos Recuero.

Ele camufla tudo e esconde seus destinos, pois só os moradores são os sabedores dos seus mistérios, dos seus destinos, dos signos constitutivos por sonhos e ilusões que vão servindo de armadilhas para os "bem não vindos". Ali moram os mitos, se escondem os segredos e a imaginação dos moradores dá credibilidade à fantasia.

São caminhos íntimos como diz Lima:

> (...) são utilizados por qualquer um que chegue no lugar. Só que o fato de você poder andar por determinados caminhos não significa que se tenha condições mentais e sensitivas de saber para onde está indo, ou deixando de ir. Eles podem ser usados pelos "estranhos", mas o conhecimento sobre a ligação e a desarticulação entre os mesmos, é de domínio dos habitantes da praia (LIMA, 2003, p. 267).

Assim as pegadas deixadas pelo passado, mostram os vestígios de toda a tradição identitária do Ilhéu, e ligam o passado ao presente nas pegadas das trilhas e pelos caminhos entre os habitantes da ilha.

Os Ilhéus moradores da Região de Bandeirinhas e do Porto do Rey residem em uma localização geográfica privilegiada em relação aos outros ilhéus. A proximidade com a cidade do Rio Grande fez destes espaços da ilha os locais mais visitados e desenvolvidos tecnologicamente em relação a toda população ilhéu.



"Trapiche do Porto do Rey. Ao fundo a cidade do Rio Grande" (foto de Andressa Barros).

Foi na região do Porto Rey que o Imperador "(...) D. Pedro II e D. Teresa Cristina foram recepcionados na casa de veraneio da família do vereador João Miranda Ribeiro" (AZEVEDO, 2003, p. 43), o que teria ocorrido em 18 de janeiro de 1845.

A historiadora Anna Lucia Azevedo ainda registra um fato histórico, o qual se acredita ter sido um dos precursores dos fogueteiros[22] das festas religiosas que se desenvolvem atualmente na ilha, quando diz que "(...) a visita começou com salvas de artilharia" (AZEVEDO, 2003, p. 43) enfatizando-se aqui a criação de um mito referente à chegada do rei, ou de um anúncio de um ser superior vir visitar alguém na ilha, através de uma salva de fogos de artifício. Sendo assim, em todas as festas religiosas, existe um fogueteiro *'o que avisa da chegada, pois é importante saber que chegaram'* diz o ilhéu Joca.

[22] Fogueteiro. Dá-se esse nome aos ilhéus que são escolhidos para soltarem foguetes na festa dos santos padroeiros da Ilha dos Marinheiros.



"Fogueteiro" (foto de Paulo Azambuja.)

No livro, "*A Ilha dos Três Antônios*", da historiadora Ana Morrison Azevedo, encontra-se uma entrevista do ilhéu Sr. Ernesto Simões Neto, já falecido, que relata o seguinte, ao ser questionado sobre a visita de D. Pedro a ilha:

> *Ouvi dizer que ele desembarcou nessa rua que nós respeitamos como rua pública. A festa da canhoneira 'Pátria' foi feita debaixo desta parreira aí, aqui era a casa da D. Faustina. Ouvi falar que D. Pedro desembarcou na rua do Rey e foi até a Casa Grande, depois foi até a Ponta da Luísa e saiu no Aire ou no falecido Dirceu, nas Bandeirinhas, de forma que ele fez uma cruz para conhecer o centro da Ilha, foi o que eu ouvi falar. (Ilhéu, que nasceu na Ilha em 1918)* (AZEVEDO, 2003, p. 153*).*

Portanto o santo padroeiro visitante é sempre anunciado pela salva de foguetes, o que indica e remete a uma conotação mítica do fato histórico, sobre a chegada do Imperador em comitiva e o anúncio da chegada do santo em procissão (na atualidade).

É significativo nesta entrevista a lembrança do ilhéu, que lhe foi passada por outros, quando diz *"ouvi falar",* o fato de que D. Pedro "*fez uma cruz*", como relata o, o que remete também ao mito dos cruzeiros existentes na ilha.

A dimensão histórica do acontecimento, fato este registrado através do tempo, fez com que o homem nativo da ilha assimilasse e mistificam-se o evento. Através da transmissão dos acontecimentos pela memória coletiva, foram relacionados os fatos do passado, na ordem do social e do religioso, constituindo o fator mítico. Existe assim uma distinção entre a memória histórica, e que hoje se perdeu no tempo, mas é evocada através da leitura de documentos e acervos particulares, e a memória individual e coletiva do grupo que relaciona o fato em uma dimensão do que diz Halbwachs (2006), como a uma recondução mítica para explicar a chegada da "autoridade divina" e sobre a terra.

Na Ilha se percebe, mesmo na região mais desenvolvida economicamente, como é o caso da Bandeirinhas e do Porto do Rey, também uma relação com a natureza e o sobrenatural, muito forte e enraizada na cultura local. A religiosidade, as relações com o tempo natural e cíclico da natureza, contrastam com o desenvolvimento econômico, arquitetônico e o modo de falar dos ilhéus daquela localidade.

Esta localidade da Ilha privilegia a agricultura e a plantação de flores, tendo a pesca como um trabalho secundário e sazonal e da ênfase especial, nesta sazonalidade, à pesca do camarão, crustáceo abundante ali na época dos meses de dezembro a março.

Por ser a localidade da Ilha de maior facilidade de acesso, o seu desenvolvimento foi privilegiado por este fator. Assim, possui duas escolas, um clube social, uma indústria de vinho, o posto de saúde e uma lanchonete com toda a infraestrutura para atender visitantes.

É no Porto do Rey, que partem as embarcações destinadas exclusivamente ao transporte dos Ilhéus para o continente, com horários estabelecidos de saída e de chegada. É através destes trapiches que as professoras municipais, que vêm de Rio Grande, têm acesso à ilha e às escolas onde trabalham.



"Trapiche do Garoto no Porto do Rey" (foto de Carolina Silveira).



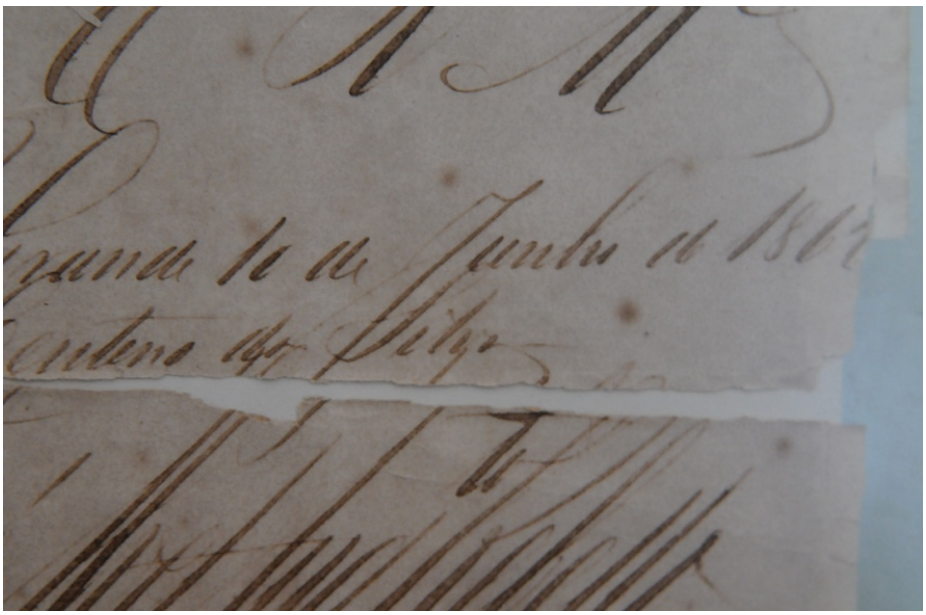
"A Chegada da cidade no trapiche do Porto do Rey" (foto de Carolina Silveira).

A região do Porto Rey também é famosa pela produção de hortaliças e de flores para as mais variadas festas da cidade do Rio Grande, sendo famosos os seus buquês construídos pelas ilhoas para as festas de finados. Estes dois fatos, a proximidade das festas de São João e a produção de flores, certamente contribuíram para o colorido dos enfeites das festividades desta comunidade. Para Farina, "é uma preocupação antiga do homem desejar sempre reproduzir o colorido da natureza em tudo o que o rodeia" (FARINA, 1986, p .22).



"Flores produzidas pelas ilhoas" (foto de Carlos Recuero).

No Porto do Rey fica a comunidade de São João Batista. Diz a história que, com um decreto de lei da Assembleia Legislativa Provincial, em 16 de outubro de 1850 foi criada uma capela com uma invocação à São João Evangelista e que, uma moradora da ilha, de nome Faustina Centeno da Silva, teria, em 1858, construído uma capela com uma invocação à São João Batista.



"Foto de fragmento do documento da inauguração. A data parece ser de 10 de junho de 1861" (Foto de Carlos Recuero).

A historiadora Ana Azevedo, nativa da ilha, diz em seu livro "*A Ilha dos Três Antônios*" (2003), que talvez, por um erro na redação do documento legislativo, a capela seria realmente dedicada a São João Batista e não a São João Evangelista, pois a imagem cultuada e até hoje existente na capela, é a de João Batista.

A beleza arquitetônica da Capela de São João Batista, ao lado da estrada que circunda a Ilha, remete aos 140 anos de tradição religiosa daquele pedaço de chão, que recebeu a visita do Imperador D. Pedro II quando em visita a cidade do Rio Grande e a de São José do Norte em 1845.



"Sotéia -Ruínas de mansão dos Ribeiro no Porto do Rey" (foto de Carlos Recuero).



"Capela de São João Batista" (foto de Carlos Recuero).

A comunidade de São João Batista, localizada no Porto do Rey, realiza a festa do santo padroeiro sempre nas primeiras semanas do mês de junho. Esta festa (caracterizada pelas festividades juninas), segundo a narrativa dos entrevistados, tem muito a ver com a tradição cristã, relatando a visita de Nossa Senhora a sua prima Isabel.

Alguns, dos entrevistados apontam para o fato da proximidade com as festas de São Pedro e São João e a relação com as tradicionais festas de São João (com fogueiras e quermesses) têm influenciado na construção do imaginário e na afirmação da memória dos antepassados e por isso os pórticos ornamentais da festa naquela localidade da ilha terem uma característica mais festiva e colorida. Desta forma, Sueli, moradora do Porto do Rey diz: "*A gente faz bem colorido os arcos porque é festa de São João. Antigamente, também tinha balão, mas agora só tem foguetes, quermesse, baile e procissão*".

A preparação da festa do Santo padroeiro envolve toda a comunidade do Porto do Rey e não só os festeiros. Os festeiros são escolhidos sempre ao final da festa do ano anterior e, conforme a tradição, eles têm um ano para prepararem a nova festa. Assim,

preocupam-se com grande antecedência com todos os preparativos da festa, que vão desde a pintura da Igreja e do salão, da compra da carne para o churrasco, das bebidas, da contratação de um conjunto musical, para o baile que acontece logo após o almoço, até a confecção e a colocação dos pórticos religiosos, aqui feita no domingo antes da festa. Na região do Porto do Rey, como os pórticos ficam ao lado da estrada, a colocação é feita antes da festa, por volta das quatro horas da madrugada pelo grupo organizador.

O enfeite do cruzeiro e a escolha dos cantos para a comemoração religiosa, são também atribuições da comissão organizadora e dos festeiros, os quais ainda coordenam nesta comunidade a produção de lembrancinhas, de santinhos comemorativos ao evento para serem distribuídos ao final da festa. As lembrancinhas são disputadíssimas ao final da procissão.

Dessa forma, verifica-se o quanto este lugar histórico, que une uma tradição e uma identidade, pode ser uma forma de aproximar pessoas, possibilitando o reconhecimento de marcos, trazendo a noção do sagrado ligada à "oportunidade de cada um dos participantes do evento não só tomarem consciência da coletividade do qual fazem parte, mas também de rememorar as celebrações anteriores" (AUGÉ, 2007, p.58).



"Cruzeiro enfeitado para a festa" (foto de Carlos Recuero).

O atendimento como caixa ou garçom durante a festa é uma forma de se mostrar a todos, como parte integrante da comunidade. Assim, verifica-se a importância de ter uma identidade individual integrada a uma identidade coletiva, conforme Marc Auge nos fala:

> As representações da alteridade íntima, nos sistemas que a etnologia estuda, situam a necessidade dessa alteridade no próprio cerne da individualidade, proibindo, ao mesmo tempo, dissociar a questão da identidade coletiva daquela da identidade individual (AUGÉ, 2007, p.23).

O festeiro e o presidente da comunidade, junto com o sacerdote, tornam-se as pessoas mais importantes no dia da festa. Todavia, conforme nos diz Padre John, o pároco da ilha, é ele que ao bater o sino da capela próximo das 16 horas da tarde, no dia da festa, avisa que o baile deve parar e que está na hora da procissão. O fogueteiro então completa o aviso com os fogos.

A festa é sempre muito concorrida pois é o acontecimento mais importante daquela comunidade e essa se reveste de tal importância que todos os nativos, mesmo não residindo mais na ilha, viajam para lá naquele dia a fim de participarem do evento. Ali, relações são reestabelecidas, negócios são acertados e todos exibem com orgulho suas melhores roupas, seu automóvel, seu penteado ou simplesmente o bebê recém-chegado. Existe, portanto, uma troca de capital social, de valores, a fim de gerar uma interação entre cada membro da comunidade, como diz Bourdieu (1983). Em todas as relações sociais estabelecidas entre os ilhéus há uma atribuição de valor "notado" por todos os outros integrantes da comunidade, trazendo, assim, grande importância ao fato de "pertencer" ao seu grupo.

O acontecimento ganha contornos familiares, pois é nesta data que as relações de parentesco são solidificadas e reorganizadas de forma que se conheçam os novos membros da família, reconciliações ocorrem ou mesmo se recebem notícias dos que vivem fora da ilha ou dos que residem em outras partes da ilha e que não vieram comemorar juntos o santo padroeiro do "clã".

A comunidade do Porto do Rey faz a festa de forma que o sentido predominante seja o do sagrado; entretanto, existe uma divergência muito grande no que diz respeito às cores e às formas dos pórticos religiosos ali montados em relação aos das outras comunidades, remetendo, os desta comunidade, mais às tradicionais festividades juninas

(fogueiras, doces, cores, quadrilhas, bandeirinhas e balões) do que a uma festa religiosa. "*Nós fazemos assim! É como uma festa de São João com muitas cores e quermesse. É uma festa junina e tem a procissão de São João Batista. A gente começa a fazer a festa uns quinze dias antes, enfeitando os arcos, pintando o salão e a Igreja", disse a ilhoa Rosane em entrevista (2007).*



"Bandeirinhas de São João para a festa do Porto do Rey" (foto de Amanda Bleggi).

A festa tem seus arcos decorados, como se o fossem para as festas de São João tradicionais em escolas do continente. O colorido dos mesmos, e a forma, embora mantendo alguns símbolos cristãos, e remete logo à alegria, à festança, ao profano, a uma coloração que denota a realidade da localidade, como diz Farina "(...) o azul do céu, o verde das folhas, o colorido deslumbrante das flores, os diversos tons das águas do mar e natureza toda impõem suavemente o império da cor (FARINA, 1986, p. 22).



“Arcos coloridos das festas dos padroeiros na Ilha dos Marinheiros” (fotos de Carlos Recuero).

A festividade na comunidade do Porto do Rey se difere também das outras festas por aspectos geográficos, sociais e culturais. É visível nesta comunidade a influência mais forte de uma cultura urbana, diferente nas outras onde predominam os costumes rurais. Este fato que destoa do restante da ilha, onde as festas têm um cunho mais místico e profundamente religioso.

A proximidade com a cidade do Rio Grande, da qual está distante apenas alguns quilômetros de barco, determina uma outra maneira de fazer a festa, em que se percebe uma descontinuidade entre as relações religiosas e as articulações sociais da comunidade na organização da festividade, que tem um sentido mais urbano.

Além desta proximidade com o centro urbano, há o fator de que o desenvolvimento da festividade se dá na estrada (por onde todos – religiosos e não crentes circulam), tirando-lhe assim um pouco deste caráter de religiosidade, que é observado nas outras comunidades e dando-lhe um significado mais mundano.



“Arcos da Festa, a Banda e a Igreja de São João” (foto de Carlos Recuero).

O “cruzeiro” a beira da estrada, o estacionamento de veículos próximo a ele, a polícia de trânsito controlando os veículos, etc., tudo isto remete ao urbano, à cidade e parece interferir no evento religioso.

Este aspecto urbano vai fazer com que as manifestações de religiosidade sejam um pouco perdidas, pois existe uma espécie de “tumulto” na festa, onde o profano sempre vai interferir no evento sagrado. De fato, é comum o trânsito de veículos durante a festa e às vezes até mesmo ao lado da procissão.

Esta pequena característica da festa da comunidade do Porto do Rey nos remete às festas realizadas nos grandes centros urbanos, onde o cotidiano tenta sempre, de alguma forma, intrometer-se, ainda que de forma inconsciente na festa religiosa, perturbando a relação dos participantes com o divino.

Assim, ao se observar a preparação da festa, nota-se um outro agir, pois se percebe aqui, nesta comunidade, que o fator urbano, o moderno, é mais desenvolvido, apresentando-se de forma marcante, organizando o evento religioso também como um acontecimento social.

Diferindo das outras comunidades, onde os arcos festivos vão até a porta da Igreja, na comunidade do Porto do Rey isto não acontece. O fato de que a estrada passa a poucos metros da porta da Capela levou aos ilhéus a colocarem os arcos festivos ao

lado desta. As cores fortes da festa têm uma psicodinâmica particular, que é sugerida por Farina ao dizer:

> As cores fazem parte da vida do homem porque são vibrações do cosmo que penetram em seu cérebro, para continuar vibrando e impressionando sua psique, para dar um som e um colorido ao pensamento e às coisas que o rodeiam; enfim, para dar sabor à vida, ao ambiente. É uma dádiva que lhe oferece a natureza na sua existência terrena (FARINA, 1986, p. 112).

Ao passar por sob os arcos, têm-se duas opções: à direita, no sentido de quem vem em direção à Igreja, fica a porta do salão de festas, onde o baile, a bebedeira e a comilança ocorrem. É o apelo do cotidiano. À esquerda, no entanto, fica a porta da capela, fica o lugar do sagrado. Esta demarcação geográfica tem forte influência no inconsciente da coletividade, trazendo, novamente, a ligação entre o mundo profano e o mundo do sagrado, podendo criar a conotação de um portal que liga o mundo dos homens ao mundo dos deuses



"Os Arcos coloridos e os Santos padroeiros a frente da Igreja de São João Batista" (fotos de Carlos Recuero).

Não existe uma demarcação clara do local sagrado! Alias, existe, isto sim, um conflito entre um e outro. É do lado do salão de festas, mais atrás, que fica a cidade, as luzes, o moderno, o progresso, a atração do cotidiano.

A capela tem atrás de si apenas as dunas de areia, algumas plantações e uma casa de madeira, desgastada pelo tempo. É o símbolo do trabalho duro, da vida cheia de

privações na ilha, da incerteza, do desconhecido, do tradicional, de uma fé religiosa cristã e do amor à etnia de ser um ilhéu.

A procissão sai da Capela precedida pelo estandarte da comunidade, carregado por uma das festeiras. Logo após, vem os andores dos santos padroeiros. Depois seguem os fiéis, a banda da Ilha, um pequeno andor onde são carregados o autofalante e a bateria, vai ainda o sacerdote seguido dos outros festeiros e os cantores, que vão dar o ritmo das orações e dos cantos que serão executados.

Os andores são muito disputados pelos fiéis que procuram carregá-los sobre os ombros, ainda que seja por alguns metros. Este ato de carregar os andores é uma forma de retribuir as dádivas recebidas e de reafirmar o contrato, como diz Mauss (2001), com a obrigação de retribuir. Espremidos pela estrada e pelos veículos estacionados, o caminho de cerca de 1 km é feito da mesma forma que nas outras comunidades, indo os fieis atrás do estandarte da comunidade e carregando os santos padroeiros.



"A procissão do Porto do Rey na estrada" (foto de Carlos Recuero).

Assim, as rezas e os cantos, acompanhados pela banda da Ilha, vão dando o tom para a reflexão e para o congraçamento com o sagrado.

Ao chegar ao cruzeiro, cada um dos fiéis, com a mão direita estendida, reza agradecendo por graças alcançadas, pedem milagres, ou simplesmente realizam um ato de fé e se redimem com o divino, por suas faltas e pecados cometidos.

Após, a procissão retorna à capela. Como nas outras comunidades da Ilha, o passar por sob os arcos é um fator de fé e de reconciliação com o sagrado. Para Van Gennep "a ideia nele contido é a de que a pessoa dessa maneira sai do mundo anterior para entrar em um mundo novo". (VAN GENNEP, 1978, p. 36). Todo o percurso é sempre com rezas e cantos religiosos.

Segundo o padre John, sacerdote responsável pelas comunidades da ilha;

> *Os homens, que trabalham como agricultores e pescadores o ano todo e dificilmente participam dos eventos religiosos semanais. Mas, na festa do Santo Padroeiro da sua comunidade, participam de forma ativa, tanto da organização como da festa como e dos ritos religiosos*. (Padre John, 2007)

Percebe-se ainda que a procissão, tanto na ida quanto na volta do "Cruzeiro", passa por entre os arcos, embora estando os mesmos ao lado da estrada (fato este que é seguido por parte dos fiéis que participam do rito). Isso vai reforçar a ideia de um rito de passagem, como diz Van Gennep, ao falar sobre as cerimônias e seus ritos. Este é um dos momentos do ápice de toda a festividade, pois é a afirmação da devoção popular em um ente superior que faz com que a crença da passagem por entre os arcos aconteça como a dádiva do sagrado, e onde são espiados as falhas e os pecados, segundo a tradição existente.



"A procissão passa por baixo dos arcos" (foto de Carolina Brum).

Aos pés do cruzeiro, durante a procissão, são recolhidas, por muitos ilhéus, pétalas ou mesmo pedaços da decoração do cruzeiro, como as flores que o adornam como uma forma de levarem consigo, não só uma recordação da festa, mas uma forma de terem um pouco do sagrado ao seu lado, ou mesmo uma proteção para os momentos que estiverem longe da divindade.



"Recolhimento das flores e pedaços da decoração do cruzeiro pelos ilhéus" (foto de Carlos Recuero).

As graças são também solicitadas neste momento e a oração final, diante de todos os santos padroeiros da ilha, dá ao rito uma sensação mágica aos participantes, que recolhem com devoção as lembranças do evento.

Os ilhéus dos Fundos da Ilha e da Coréia fazem parte da região norte da Ilha dos Marinheiros e que teve a sua pujança no início do século. Ali se localizavam os parreirais, pomares e a forte agricultura ilhéu.

Foram os portugueses, na maioria oriundos de Águeda, Aveiro e do Porto que ali estabeleceram seus negócios e suas plantações. Grandes casarões, chácaras e indústrias de vinho caseiro são citados na história da Ilha como parte de um grande desenvolvimento verificado na Ilha e nesta região como diz Azevedo (2003). Após a grande enchente de 1941[43], esta região como toda a ilha se desintegrou economicamente e socialmente a ponto de hoje, os Fundos da Ilha e a Coréia ser uma região pouco habitada.

Porém a população desta região possui ainda hoje uma grande identificação com as origens portuguesas e a sua cultura, o que é muito forte como diz a ilhoa e historiadora da ilha Azevedo (2003), por terem muitos portugueses vivido naquela parte da ilha no passado.

Hoje os Fundos da Ilha e a Coréia são uma região com uma população que não tem uma forte identificação com a origem portuguesa pois tem recebido imigrantes da cidade do Rio Grande que foram expulsos pelo "boom" imobiliário no continente e que para lá se mudaram.

Mas, os ilhéus natos da região relatam, reforçando a sua ascendência portuguesa, que a capela construída em 1895 tinha sido construída nos moldes das capelas portuguesas e que depois de duas reformas devido ao estado em que se encontrava fizeram com que o prédio se perde todas as características que os construtores de Espinhel e Águeda, oriundos de Portugal, lhe haviam dado. A memória coletiva dos habitantes reforça o congraçamento com as origens portuguesas como diz, Halbwachs (2006), e o que afirma em sua obra, que toda memória coletiva tem sua origem em uma memória individual, uma vez que os fatos a serem contados por uma pessoa passam a

[43] Enchente de 1941. Conforme o relato obtido por Azevedo onde dizem; João Pereira dos Santos, ilhéu entrevistado pela autora e historiadora da Ilha; '*Perdeu-se tudo, os arvoredos, os legumes, foi a maior enchente (...) (...) a permanência da água na terra matou muitos fungos e doenças*' (AZEVEDO, 2003, p.169) também diz Pedro Alves, outro ilhéu entrevistado '*depois da enchente de 41 e a doença nas parreiras, a ilha não se equilibrou mais'* (AZEVEDO, 2003, p. 190)

tornam-se partes de sua própria memória e da memória coletiva, uma vez que passam a ser vividos em conjunto e estão sempre em uma troca constante.

Entre os habitantes destas localidades existe o nativo e o imigrante, mas ambos sobrevivem da agricultura e da pesca. É uma região onde existem muitas plantações de cebola, mas também é uma região muito pobre, pois a distância geográfica do continente contribuiu para isso. Deve-se levar em conta ainda de que o fato da estrada circular na ilha é algo muito recente e que todo o comércio e o contato com o continente era feito se atravessando a ilha ou a contornando com os barcos. Isto contribuiu sobre maneira para o estado econômico da região e principalmente para a preservação de muitos costumes tradicionais, deixados pelos antepassados portugueses.



Foto de Carlos Recuero.



“Família de Migrantes para a Ilha” (foto de Mauricio Silveira).

Observou-se que os habitantes desta região têm nos ritos do plantio e da colheita, tão bem verificados em outras culturas europeias, como um enorme elo de relação social entre si e familiar. Mas, é nas festas religiosas onde historicamente a data escolhida para se comemorar o dia do santo padroeiro, era o dia 18 de agosto, o que coincidia com a data do término da plantação de cebola, que ocorreu a mudança para reforçaras relações sociais, com a mudança da data do evento para datas que todos possam participar da comemoração.

Ainda se pode perceber a relação existente com a tradição dos antepassados que após o plantio agradeciam aos deuses o plantio efetuado com sucesso e aguardavam uma boa colheita e se reuniam para realizarem trocas, oferendas e pedidos a divindade cultuada, no caso a santa padroeira da região, Nossa Senhora da Saúde.

Atualmente a data das festas tem sofrido algumas alterações devido ao clima que existe no mês de agosto, ao forte do inverno na região, e que sempre castiga a ilha dos Marinheiros com os ventos oriundos da lagoa dos Patos com os que provêm do oceano Atlântico.

Todavia, é na realização das festas religiosas que se percebe a forte ligação que os ilhéus daquela comunidade mantêm com a terra mãe dos antepassados, pois os pórticos, ou arcos religiosos, sempre remetem a uma forte ligação com Portugal. Sejam

nas cores ou símbolos utilizados na festa, bem como com a execução do hino nacional português, algumas vezes entoados com fervor pelos participantes.

A festa obedece às mesmas regras e tem os mesmos contornos organizacionais verificados nas outras regiões da ilha.



"A capela de Nossa Senhora da Saúde" (Foto de Carlos Recuero).





"Nossa Senhora da Saúde" e "O pórtico" (Fotos de Carlos Recuero).



"A Procissão indo ao Cruzeiro" (Foto de Carlos Recuero).

A existência do cruzeiro é outro elemento característico da comunidade. A festa é realizada da mesma forma que nas outras regiões da ilha e os eventos religiosos de demonstração de fé, devoção e rituais religiosos ocorrem entre a capela e a reza com os cantos religiosos indo até o Cruzeiro.





"Fiéis agradecendo em frente ao Cruzeiro" e "A Oração diante dos santos padroeiros" (Foto de Carlos Recuero).

Percebe-se que as fortes relações de parentesco existente nesta região na ilha podem ter sido o motivo da criação de festas tão originais e que somente na Ilha são realizadas desta forma. Vê-se a presença de pessoas muito simples, agricultores e pescadores que seguem a procissão com uma devoção e um recolhimento que nos remetem a uma relação muito mais forte com o divino e com a natureza.

Pode-se perceber nas festas uma característica única nesta região e que nos remete ao que diz Hobsbawm (2006) sobre a tradição que, ainda que inventada, é sempre um identificador e agregador das comunidades.

A disputa para levar os andores na festa religiosa é uma característica também observada em todas as festas. Nos Fundos da Ilha, na comunidade de Nossa Senhora da Saúde era a pessoa, do sexo feminino, de mais idade da comunidade e presente na festividade que é a escolhida para levar o estandarte da santa à frente da procissão. É um acordo tácito entre os presentes da festividade e que em nenhum momento é questionado. Este fato não ocorre nas outras comunidades, pois quem leva o estandarte é uma das festeiras, não importando a idade.



Foto de Henrique Gibbon



Foto de Lyl Recuero

As Festeiras das comunidades de São João Batista e Santa Cruz é que levam o estandarte.



"A senhora de mais idade da comunidade é que leva o estandarte na festa dos Fundos da Ilha" (Foto de Carlos Recuero).

Então, pode-se perceber que o ilhéu dos Fundos preserva ainda uma outra tradição, a relacionada com a referencia ao respeito as pessoas mais idosas da comunidade, como uma fonte de transmissão da cultura e afirmação da identidade.

Finalmente, encerrando esta trajetória cultural sobre a Ilha dos Marinheiros e sobre a identidade do ilhéu, de seus costumes, tradições, mitos e lendas pode-se dizer sintetizando que é algo que tende a desaparecer com o avanço da modernidade sobre a ilha. Lima (2003) dizia sobre o ilhéu e que metaforicamente se relaciona casa e pessoa que deve ser protegida ao se dizer que "porta eternamente escancarada é um dos peculiares modos que o morador do lugar imprimiu suas marcas" (LIMA, 2003, p.320) como sua forma de ser, como ilhéu, como individuo, livre, desprotegido, fechado com

uma simples e frágil tramela que tenta proteger a identidade, a tradição, a simplicidade, a limpidez da cultura e a pureza da comunidade.



"Tramela" (foto de Paulo Azambuja).

Metaforicamente não é mais possível o uso da tramela[44] nas propriedades e nas identidades dos ilhéus, pois assim como suas propriedades estão sendo invadidas por turistas e estranhos, também o modo de vida ilhéu está sofrendo esta violência cultural. Agora, ele deve colocar outras fechaduras para manter suas portas fechadas, assim como a sua identidade, sob pena que o mundo mágico da ilha lentamente tenda a desaparecer, dando o surgimento de um "novo", que sufoca o viver tradicional na Ilha dos Marinheiros.

[44] Tramela é uma pequena trava giratória de madeira que serve de fechadura para portões, casas e galpões.

6 O DISCURSO FOTOETNOTEXTOGRÁFICO DO ILHÉU

Neste capítulo se apresenta o discurso do ilhéu determinado pelo condicionamento geográfico e por sua íntima relação com o meio, o mar, o vento, a areia, as casas, o grupamento familiar, as ferramentas de trabalho e a sua cultura bombardeada pelos meios de comunicação modernos, como rádio, a televisão e a internet. Tudo feito por fotografias e textos como sugere a Fotoetnotextografia. Apresenta a forma como foi elaborado e montado o seu discurso. Traz também uma leitura interpretativa sobre o que fala por imagens e uma relação com o fato de ser ilhéu que foi apresentado no capítulo anterior.

6.1 CONSTRUINDO O DISCURSO POR MEIO DA FOTOGRAFIA

As novas tecnologias visuais, particularmente as que permitem a representação visual associadas à Fotoetnotextografia, possibilitaram que fosse produzido um discurso visual da cultura do ilhéu. Este discurso foi elaborado pelos próprios atores/autores e faz parte desta pesquisa e da elaboração desta tese.





Fotos de William.

A proposta de ver se a imagem fotográfica como um discurso sociolinguístico na sociedade ilhéu e verificar a eficácia de uma abordagem fotoetnotextográfica na Ilha dos Marinheiros pode ser observada também através da apresentação de um trabalho fotográfico realizado pelos próprios ilhéus. É um exercício de antropologia visual, mas mais do que isto é um discurso linguístico sobre uma cultura elaborado por ela mesma em diálogo com o pesquisador.

Assim, conforme explicou-se anteriormente, foi aplicado esta ação do sujeito como fotógrafo e fotografado a fim de se verificar como os ilhéus se comportariam na elaboração dos seus próprios discursos visuais e se iriam ao encontro do que diz Bakhtin (2010) quando se fala de si e do discurso sobre o outro. Pois para o discurso em si é uma construção linguística de um autor e está ligada ao contexto social no qual ele vive e o texto é criado e, sendo assim todas as ideologias presentes neste discurso são diretamente determinadas pelo contexto político-social e geográfico em que vive o autor vive, criando desta forma uma manifestação diferenciada do de fora.

Percebeu-se que os ilhéus conseguiram colocar nas fotografias imagens que habitam a sua vida diária e sua memória visual e que foram evocadas pelas

circunstâncias do cotidiano ilhéu. Porém, eles também apresentaram muitas imagens similares as dos fotógrafos amadores moradores do continente. Isso significa que a proximidade à cidade do Rio Grande, o fato da convivência com os meios de comunicação, rádio, televisão e as constantes viagens a cidade "padronizam" alguns tipos de ações e comportamentos.

As imagens evocadas a partir de um espaço particular (que é a ilha e que trariam consigo um discurso etnográfico e linguístico característico daqueles que moram isolados geograficamente) foram marcadas por influência dos meios midiáticos de informação, principalmente o bombardeamento feito pela televisão, o que gerou uma similaridade na produção de fotografias.



"Selfies" e " Iago" (Fotos de Eduarda).

Percebe-se nos selfies realizados pelos nativos um comportamento urbano típico, gerado pela visualização das mídias de comunicação e aqui reproduzido.

Estes sujeitos capturaram a influência visual e cultural da sociedade da qual fazem parte, mas também reproduziram o estereótipo típico daqueles habitantes insulares (pescadores/lavradores) presos às limitações geográficas do espaço físico.



“Meu quarto” (foto de William).

O discurso produzido pelos ilhéus é uma realidade antagônica a do povo do continente principalmente pelo contexto sociocultural que vive. Ele mostra uma realidade miscigenada de verdade, misticismo e imaginação, característica que compõe a sua própria identidade. Do mesmo modo, há uma mistura de práticas inseridas em um contexto de modernidade e, ao mesmo tempo, “atraso” tecnológico.



“A Ilha e a cidade” (foto de Eduarda).

Percebeu-se que eles retratavam particularidades de si. De elementos que são visíveis apenas na própria ilha (como se pode ver por exemplo nas Fotoetnotextografias apresentadas a seguir). Isso quer dizer que há um discurso de cunho identitário e que é proveniente da percepção do ilhéu que retrata, seleciona na imagem que vê da realidade, aquilo que é significativo para si, em sua percepção da realidade. Há, então uma forma não apenas de reconhecimento social por meio das imagens fotografadas pelos próprios ilhéus, mas há também a produção de um discurso social elaborado com a linguagem visual e imagética que é escrito na fotografia.

Sabe-se que as imagens habitam o interior das pessoas e que podem ser exteriorizadas como forma de expressão e linguagem. Saber se os ilhéus as conseguiriam externá-las, expressá-las e comunicá-las era uma grande expectativa que se tinha. Como diz Gaston Bachelard (2002), fenomenólogo da imaginação e conceituado cientista, seria de grande significação conseguir fazer com que os ilhéus produzissem tal discurso sobre si, pois seria uma visão identitária, um discurso social visto pela realidade do próprio sujeito.

Para tanto procurou-se oportunizar que os sujeitos estudados se expressassem sob o seu mundo através de imagens fotográficas, não só como atores, mas também como autores, e pudessem ir além das tradicionais formas utilizadas até agora e que são a oralidade e a escrita.

A fotografia aqui utilizada desta forma, no caso, expressa uma captura do social, e traz um discurso narrado pelo próprio ator/autor dentro do seu espaço geográfico, o que é um construtivismo estruturalista realizado por ele mesmo e que vai ao encontro das propostas de Pierre Bourdieu sobre as teorias das ideias de campo. Para o pesquisador, campos são "espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem das posições nestes espaços, podendo ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes (em parte determinadas por elas)" (BOURDIEU, 1983, p. 89), que elaboram seus próprios discursos.



Foto de Daiane.

Percebeu-se que, mesmo em vista de uma mudança que pode fazer, o ilhéu fala de anseios, sonhos e realidades, expressando por meio da fotografia um discurso particular de sua vida, que mescla registros do seu cotidiano, de sua felicidade e problemas sociais que enfrenta.

Há uma busca de um sentido nas relações sociais e culturais da vida que cerca o ilhéu. Ele percebe o que têm e o que se pode ou deseja ter, uma vez que o inconsciente fala também sobre o trivial e, certamente, expressa nas fotografias tais desejos e anseios nas imagens apresentadas.

Sobre as fotografias obtidas existem diversos pontos que devem ser informados, analisados e interpretados, mas percebeu-se pontos relevantes que serão abordados ao longo do texto.

O primeiro deles faz referência à falta de domínio do equipamento fez com que produzissem fotografias com baixa qualidade técnica, o que, de certa forma, é compreensível, pois devido ao pouco tempo que tiveram para aprender e a dominarem o equipamento era provável que as imagens produzidas tivessem uma qualidade inferior.

É possível observar o imaginário coletivo sobre a mitologia ilhéu. Ele apareceu em muitas imagens e se percebe que está presente (também) entre as crianças e os adolescentes da ilha. Isso configura um cenário onde, mesmo na modernidade atual, persiste no inconsciente coletivo dos mitos e resquícios de fábulas e lendas populares da Ilha dos Marinheiros.

Percebeu-se também a produção dos assuntos fotográficos realizados pelos ilhéus que colocaram em evidência alguns dos paradigmas que compõe o referencial teórico dessa tese, notadamente aqueles que se referem aos estereótipos do homem do mar e de habitantes insulares, bem como a existência de uma identidade cultural insular.



Foto de Michel Bastos.

As imagens produzidas pelos ilhéus apresentaram alguns componentes que remetem à uma cosmologia das águas, onde a mitologia, as lendas, a religiosidade e a existência de um universo holístico entre as populações habitantes de ilhas e praieiras do Rio Grande do Sul se descortinou.



Foto de Vitória B.

As fotografias apresentadas falam de muitas coisas em seu mutismo visual e algumas imagens apontam para símbolos e signos presentes no inconsciente cultural da mitologia do homem afeto ao tempo cíclico e as forças da natureza. Algumas imagens mostram também a reprodução dos discursos orais obtidos junto aos mais velhos e apontam à existência de uma íntima ligação entre os habitantes da orla da Lagoa dos Patos e praieiros do Rio Grande do Sul, configurando um universo cultural muito próximo e ligado entre si.

Salienta-se ainda o que se pode entender e o que pode ser compreendido a partir das fotografias apresentadas, pois os artefatos fotográficos ali registrados não só ilustram, mas trazem mensagens visuais repletas de significantes e significados. São discursos etnográficos eloquentes produzidos pelos próprios nativos e suas relações com o espaço geográfico, cultural e ao trabalho que fazem.

Por exemplo, as imagens que apontam para o misticismo dos habitantes insulares, os pescadores/lavradores personagens ligados às águas, como no caso os habitantes insulares, apontam para a existência de um holismo fenomenológico regional e ligado ao conceito de Marx pela divisão do trabalho e suas relações com o mesmo trabalho, no caso, o de pescadores.



Foto de Eduardo.



Foto de Daiane

Este universo dos homens do mar, segundo Pierre Weil[45] (1991), pode ser percebido como uma abordagem holística que propõe uma visão não-fragmentada da realidade onde sensação, sentimento, razão e intuição se equilibram e se reforçam o quê, de certa forma, pode ser entendido pela reprodução dos mitos e lendas entre os pescadores.

Quando se fala da existência de um universo holístico entre as populações insulares e praieiras do Rio Grande do Sul, se diz que existe uma íntima relação entre o homem e o meio, e mesmo que seja seu modificador e construtor material, o sujeito sofre uma ingerência cultural da profissão e uma inanição social das influências externas, permanecendo com um primitivismo social, simples, acolhedor, melancólico, mas único e singular. Como diz Marques (1973) ao falar do pescador praieiro, ele é "dotado de imaginação vivaz e surpreendente do imitativo" (MARQUES, 1973, p. 16).

> Temente a Deus e aos seus santos padroeiros, são Pedro e Nossa Senhora dos Navegantes, entretanto é supersticioso. Receia o sobrenatural; crê em mitos; usa "bentos", talismãs. Utiliza-se de "rezas" especiais para afastamento dos "maus pritu" e do "mau olhadu". Teme os "mau agôro" e uma seria de

[45]Pierre Weil. Nasceu em Estrasburgo em 16 de abril de 1924 e morreu em Brasília em 10 de outubro de 2008, professor, educador, psicólogo Frances e Doutor em Psicologia pela Universidade de Paris. É autor de cerca de 40 livros.

> coisas que “não presta dizê ou fazê”; protege sua casa com “registo” de santos (MARQUES, 1973, p. 16).

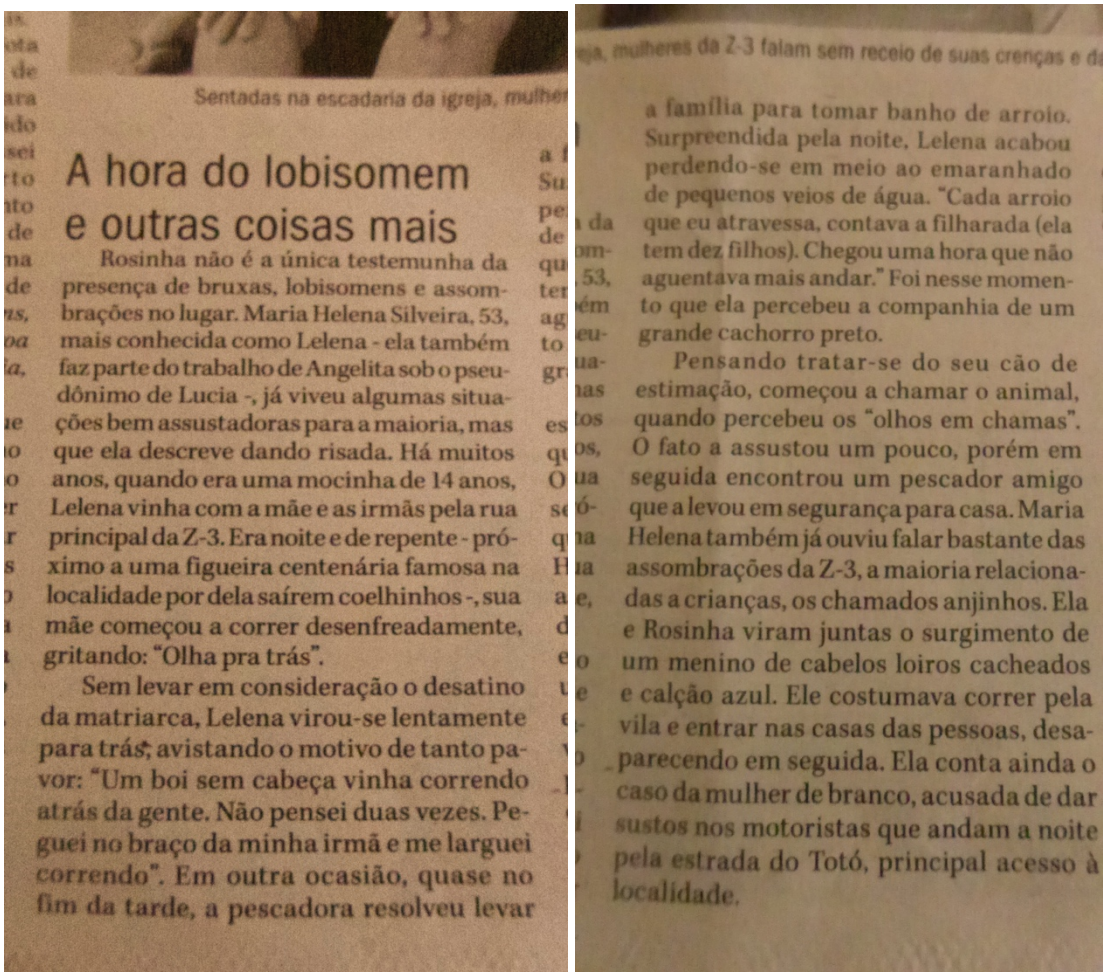
Porém o linguajar visual apresentado mostra uma grande semelhança com relatos orais observados no Rio Grande do Sul pelos habitantes da orla do “Mar de dentro” e uma relação sócio cultural padronizada, configurando o que diz Marques (1973) de que existe uma fisionomia antropogeográfica que padroniza os costumes e dá uma grande semelhança as populações litorâneas e ligada as águas no Rio Grande do Sul.

Os ilhéus ao falarem de si, mesmo com a baixa idade de alguns dos pesquisados, produziram imagens que apresentam um enorme conteúdo para reflexões teóricas e que apontam caminhos para a criação de uma fototeca etnográfica da Ilha dos Marinheiros. Por meio destas imagens, foi possível, inclusive, verificar que o discurso de si é diferente daquele produzido sobre si, embora similar em conteúdo. Significa que o discurso do etnógrafo, ainda que buscando a imparcialidade na pesquisa, sempre será uma leitura particular, diferente daquela que é escrita pelo sujeito pesquisado, que viveu, nasceu e compreende todos os signos existentes em seu cotidiano particular da Ilha.



Foto de Eduarda.

Outros dados que podem contribuir para uma percepção mais aguçada da leitura visual dos discursos construídos por meio da fotografia feita pelo ilhéu, pode ser relacionado a uma pequena "matéria" que saiu em um jornal da cidade de Pelotas. A matéria é do jornal Diário Popular, do dia 07.12.2014 e é intitulada de "O lado fantástico da realidade". Ela versa sobre pescadores da comunidade da Vila de São Pedro, colônia Z3 em Pelotas, Rio Grande do Sul e sua relação com o imaginário coletivo, integrante de suas identidades. Vem sem comentários, pois apenas visam ilustrar o imaginário que compõe a cultura daqueles que vivem sob a influência das águas.



Sentadas na escadaria da igreja, mulher

A hora do lobisomem e outras coisas mais

Rosinha não é a única testemunha da presença de bruxas, lobisomens e assombrações no lugar. Maria Helena Silveira, 53, mais conhecida como Lelena - ela também faz parte do trabalho de Angelita sob o pseudônimo de Lucia -, já viveu algumas situações bem assustadoras para a maioria, mas que ela descreve dando risada. Há muitos anos, quando era uma mocinha de 14 anos, Lelena vinha com a mãe e as irmãs pela rua principal da Z-3. Era noite e de repente - próximo a uma figueira centenária famosa na localidade por dela saírem coelhinhos -, sua mãe começou a correr desenfreadamente, gritando: "Olha pra trás".

Sem levar em consideração o desatino da matriarca, Lelena virou-se lentamente para trás, avistando o motivo de tanto pavor: "Um boi sem cabeça vinha correndo atrás da gente. Não pensei duas vezes. Peguei no braço da minha irmã e me larguei correndo". Em outra ocasião, quase no fim da tarde, a pescadora resolveu levar

..., mulheres da Z-3 falam sem receio de suas crenças e d

a família para tomar banho de arroio. Surpreendida pela noite, Lelena acabou perdendo-se em meio ao emaranhado de pequenos veios de água. "Cada arroio que eu atravessa, contava a filharada (ela tem dez filhos). Chegou uma hora que não aguentava mais andar." Foi nesse momento que ela percebeu a companhia de um grande cachorro preto.

Pensando tratar-se do seu cão de estimação, começou a chamar o animal, quando percebeu os "olhos em chamas". O fato a assustou um pouco, porém em seguida encontrou um pescador amigo que a levou em segurança para casa. Maria Helena também já ouviu falar bastante das assombrações da Z-3, a maioria relacionadas a crianças, os chamados anjinhos. Ela e Rosinha viram juntas o surgimento de um menino de cabelos loiros cacheados e calção azul. Ele costumava correr pela vila e entrar nas casas das pessoas, desaparecendo em seguida. Ela conta ainda o caso da mulher de branco, acusada de dar sustos nos motoristas que andam a noite pela estrada do Totó, principal acesso à localidade.

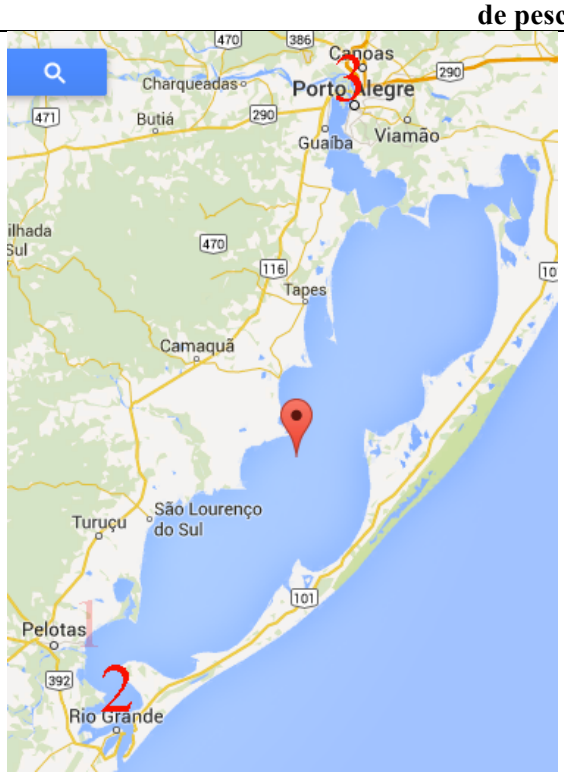
Figura 13: matéria do Diário Popular (07.12.2014).
FONTE: Diário Popular.

O leitor poderá associar ou não às imagens produzidas pelos ilhéus, pois este discurso apenas visa reforçar o valor antropológico e etnográfico das pranchas

fotográficas produzidas na Ilha e de algumas das análises feitas e que são apresentadas posteriormente.

Pode-se intuir ainda que ela aponta novamente para a existência de um universo holístico entre os ilhéus e todos os habitantes praieiros e ligados às águas, principalmente os da região sul do Brasil e que comportam a região da laguna dos Patos (Lagoa dos Patos ou Mar de Dentro) como é conhecida no Rio Grande do Sul.

Tabela 3: mapa da Lagoa dos Patos com números para a identificação das regiões de pescadores.



1. Pelotas – colônia Z3 de pescadores
2. Rio Grande – colônia Z1 de pescadores
3. Porto Alegre – colônia Z5 de pescadores.

FONTE: dados do autor.

Ainda buscando perceber esse universo, é possível visualizar em discursos desenvolvidos por pessoas que visitam a localidade. Normalmente elas associam a Ilha à ritualidade, aos mitos produzidos por ela e valorizam esta construção identitária. Como exemplo, apresenta-se aqui ainda um depoimento realizado pelo prefeito da cidade do Rio Grande (Alexandre Lindenmeyer) em sua página do Facebook (em 14 de dezembro de 2014) sobre a visita à escola Renascer, na Ilha dos Marinheiros. Na fala dele, há um cultuar a costumes ligados ao imaginário dos ilhéus, desde a tenra idade, o que reforçaria a produção, a leitura e a interpretação das fotoetnografias produzidas.

> *"Muito legal o trabalho desenvolvido pela direção e pelos professores da Escola Municipal Renascer, localizada na Ilha dos Marinheiros. Estive lá ontem à tarde e fui muito bem recebido por todos. Teve exposição, contação de lendas da ilha, teatro e lançamento de DVD seguido de sessão de autógrafos dos pequenos. Alegria pura! Saí renovado! " (Alexandre Lindenmeyer, 2014).*

Visualizando-se algumas das fotos publicada pela assessoria de imprensa da prefeitura da cidade do Rio Grande na página do Facebook do prefeito, pode se formar uma ideia sobre a construção do imaginário ilhéu entre as crianças nativas da ilha. Estas fotografias também são bem eloquentes e servem não só para ilustrar, mas para narrar um pouco sobre estes sujeitos, no caso aqui os dos moradores nos Fundos da Ilha, onde se localiza a escola visitada pelo prefeito.











Fotos assessoria de imprensa da prefeitura do Rio Grande

1. Foto 1 – Uma bruxa que sai da caverna ou do tronco oco?
2. Foto 2 - Pequenos cães ou lobos? Lenda do lobisomem.
3. Foto 3 - A Ilha dos Marinheiros.
4. Foto 4 - As Lendas da Ilha dos Marinheiros.
5. Foto 5 – O prefeito interagindo com as crianças da escola.

A tese de doutorado intitulada de "Paradoxos da Modernidade: A crença em bruxas e bruxarias em Porto Alegre" da professora Suzana de Azevedo Araújo (2007) traz depoimentos de ilhéus das Ilhas da Pintada e dos Marinheiros do estuário do Guaíba em Porto Alegre e que mostram uma similaridade enorme com este universo holístico presente entre populações ligadas às águas no Rio Grande do Sul.

> O lobisomem não te faz nada, ele vira num cachorro. O meu pai viu uma vez...(...) esse lugar, mesmo aqui, não tinha casa nenhuma só a minha vó que morava. Eu era pequena, guria ainda.... Quando meu pai entrou, perdeu os tamancos, tinha um recanto aqui... meu pai perdeu os tamancos, perdeu tudo... Ele veio saindo fora de hora, ele tava visitando uns amigos e passou do horário e quando vinha vindo, desconfiou que tinha alguém seguindo ele; diz que olhou assim, aquele troço acompanhando ele. Quanto mais ele olhava, mais crescia, parecia um terneiro,

> crescia mais e os cabelo dos braço dele levantava. E ele disse: 'isso é coisa do outro mundo!' E bateu perna e perdeu os tamancos. No outro dia, fomos eu e minha irmã procurar os tamancos do meu pai... Ele meteu a porta da casa da minha falecida vó pra dentro. Ela perguntou: 'O que é isso? Ele disse: 'eu vi uma coisa agora que eu nunca vi na minha vida, o tal de lobisomem...'A minha avó abriu a janela e perguntou: 'cadê?' Ele disse: 'ué, não tá mais'. Ele se some, veio até a porta da casa, acompanhando o meu pai. Era como um terneiro, ele disse, que olhava e se arrepiava. Ele se transforma em cachorro, terneiro, porco, tudo né.... (Julieta 68 anos) (depoimento situado na Tese de doutorado de ARAÚJO, 2007, p. 55).[46]

Assim, estas questões (ou informações) apresentadas aqui (neste subcapítulo), visam justamente contextualizar este imaginário do ilhéu, que pode ser retratado e percebido em algumas de suas imagens fotográficas, oferecendo assim, uma percepção de uma cultura ímpar. Ainda que situada nos anos de 2015, antigas tradições são mantidas, assim como costumes e demais formas de comportamento da cultura do ilhéu.

A seguir, as fotografias feitas pelos ilhéus foram aglutinadas em lotes relacionados, conforme a ordem de produção das mesmas por seus autores. Ou seja, obedecem uma ordem cronológica de captura de forma a constituírem uma história e a formarem uma documentação original e única. Por outro lado, elas não contemplam a produção de textos fotoetnotextográficos de maneira sequencial ou estrutural.

Após as fotografias, o texto (para as planilhas textuais) foi construído pelos sujeitos, de modo a constituir um pensamento organizado e mais explicativo sobre o que gostariam de representar. A interpretação do presente pesquisador é mostrada no subcapítulo 6.2.

[46] Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/10780/000600999.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2014. Depoimento na Tese de doutorado da Dra. Professora Susana, de Azevedo Araújo de 2007. UFRGS.

Sujeito A


















15.08.2012 22:07


18.08.2012 15:20


18.08.2012 19:34


19.08.2012 15:44


22.08.2012 23:17


22.08.2012 23:19


24.08.2012 07:07



1	**2**
3	**4**
5	**6**
7	**8**

9	**10**
11	**12**
13	**14**
15	**16**

1. O caminho que leva para casa
2. O trapiche: lugar de chegadas e partidas
3. O nascer do sol no trapiche
4. O grande barco que passa perto da ilha
5. As amigas da escola
6. A Igreja do Santo padroeiro
7. Siris
8. Aranha
9. Teia de aranha à noite
10. A ponte que liga a ilha ao continente durante o dia
11. A ponte que liga a ilha ao continente durante a noite
12. Pandorga
13. A luz
14. Cachorro da noite
15. Luzes
16. A Igreja na ilha

Sujeito B






A.B.C. PESCADOS







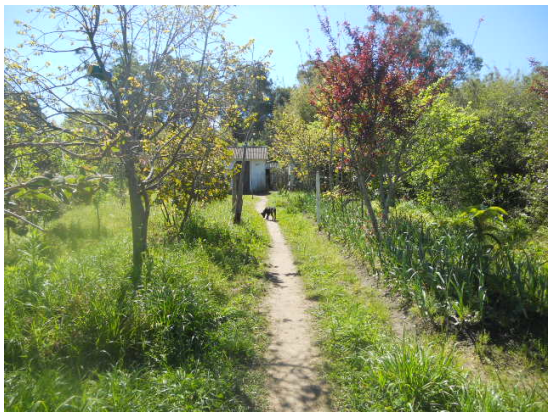










1	**2**
3	**4**
5	**6**
7	**8**

9	**10**
11	**12**
13	**14**
15	**16**

1. Lavoura e o caminho
2. Labirinto para chegar em casa
3. Cachorros
4. A senhora

5. A janela para a ilha
6. O filó que protege a janela
7. O lixo no seu lugar
8. O teto da casa velha feito de macega
9. O caminho para cima das dunas
10. O caminho para as lagoas da ilha
11. A casa da família Soubirus no santuário
12. Santuário de Nossa Senhora de Lourdes
13. Identificando a Ilha
14. O labirinto de taquaras
15. Foto do quarto em casa – Imagem de Santo ao fundo.
16. Labirinto para casa com o cachorro no caminho.

Sujeito C



























1	**2**
3	**4**
5	**6**
7	**8**

9	**10**
11	**12**
13	**14**
15	**16**

1. As roupas no varal de casa.
2. Cachorro mau preso
3. O trapiche
4. Iemanjá
5. Imagens de santos em casa.
6. O labirinto de taquaras.
7. Trabalho da mulher
8. O trapiche lugar de chegadas e partidas.

9. Buraco escuro
10. Olhando as dunas
11. Ossadas
12. Lagos no interior da ilha
13. Quadro de Jesus e Maria
14. O trapiche a noite com os barcos amarrados
15. Imagens de Santos no interior da casa
16. Pássaros nos fios

Sujeito D









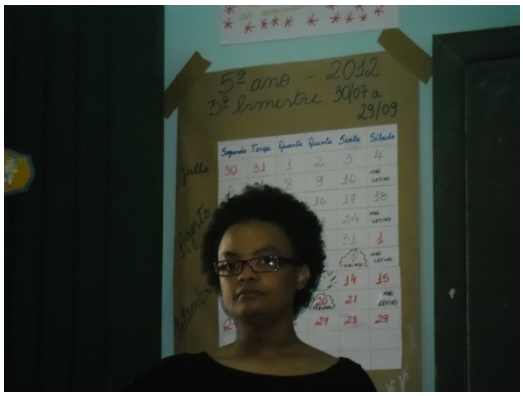
Eu te Amo
LEMBRANÇA DAS MISSÕES






Guanabara




5º ano - 2012
3º bimestre 30/07 a 29/09









1	**2**
3	**4**
5	**6**
7	**8**

9	**10**
11	**12**
13	**14**
15	**16**

1. A casa vista de cima das dunas
2. Árvore tombada próxima da casa
3. Panelas furadas para regar as hortas
4. Ferramentas de trabalho organizadas para a foto
5. O trator
6. Cachorro brabo preso a corrente
7. Quadro de Jesus no interior da casa
8. Rosários e livros de oração
9. As taquaras
10. O lixo separado e pronto para ser levado pelo lixeiro
11. Com os amigos na escola
12. Professora Negra
13. As lagoas no interior da ilha
14. As taquaras e a floresta fechada
15. Os homens da família
16. O barco feio escondido na valeta

Sujeito E


24 08 2012 14:03


24 08 2012 14:2


24 08 2012 14:44


R.6
24 08 2012 14:52


24 08 2012 14:55


24 08 2012 15:22


24 08 2012 15:30


24 08 2012 16:33


24.08.2012 18:45


24.08.2012 19:06


25.08.2012 09:53


25.08.2012 11:31


25.08.2012 11:34


25.08.2012 13:19





1	**2**
3	**4**
5	**6**
7	**8**

9	**10**
11	**12**
13	**14**
15	**16**

1. O bote na lagoa
2. Os barcos ao longe
3. Olhando a construção da Chalupa no estaleiro
4. Olhando o bote na costa
5. Saindo do labirinto de taquaras
6. A casa da família
7. Trabalhando na horta
8. O varal de roupas em casa
9. Luzes na noite
10. Os homens da família
11. A Igreja do Santo protetor
12. O barco que passa perto da ilha e vai para longe
13. O cais abandonado e o trapiche
14. Navegando no lobisomem (barco feio)
15. Carregando macegas no trator
16. Selfie com a mãe

6.2 FOTÓGRAFO E FOTOGRAFADO: PRODUZINDO SENTIDOS

Por meio destas Fotoetnotextografias é possível perceber que várias imagens podem remeter ao imaginário simbólico da cultura ilhéu. Além das fotos sobre a amizade e as fotos sobre a água e suas variações. O Trapiche e o barco que passa, remetem sempre ao discurso ilhéu de "sair da ilha" e ir em busca das luzes do continente, o que atraem sempre os mais jovens (fotos 2, 3, 4 e 5). As aranhas e siris (no sujeito A fotos 7 e 8) podem estar associadas aos "monstros" da Ilha, que assustam estas crianças que são preparadas, desde pequenas, a evitar o contato com eles, pois sabem que eles podem causar certo mal. Assim, a "teia de aranha" (sujeito A foto 9) é o índice de que ali está a aranha "Armadeira" e que ela fica ainda mais difícil de ser percebida ao anoitecer.

O "buraco escuro" retratado pelo sujeito C (foto 9) também mostra o imaginário de um local desconhecido, onde não se pode entrar, onde podem estar os "monstros" da ilha. A foto da ponte durante o dia e durante a noite apontam também para a saída e entrada da ilha, o ir embora e retornar. (Fotos 10 e 11).

O cachorro perambulando na noite (e de olhos vermelhos) do sujeito A (foto 14) mostra um animal que pode ter associação aos contos mitológicos do lobisomem. Do mesmo modo, a pandorga (um morcego ou uma barbuleta preta) (foto 12) e a luz noturna podem significar não apenas objetos de curiosidade destes sujeitos, como também certos indícios do imaginário do ilhéu que encontram no real (concreto) visualizado ali, uma imagem passível de ser registrada como contempladora do seu cotidiano e inerente a sua cultura. Aqui parece, que remete também ao fato da "bola de fogo" vista por algumas ilhoas em 1995 e, que faz parte da tradição oral na ilha e apresentada no capítulo 5.

As fotografias do sujeito B apresentam também um cachorro grande que sai de casa (foto 3). A velha de chapéu (foto 4). As bruxas andam de chapéu na tradição portuguesa e são feias. É significativa as fotos 5 e 6 que mostram o outro lado da casa, o de fora onde uma tem a moldura da janela, como algo que olha da escuridão e outra permeada pela renda portuguesa. Que significados apresentam? Seria a cultura trazida de além-mar vista através do filtro da cultura portuguesa? Deve ser ressaltada a imagem das macegas (foto 8) que apresenta um telhado de palhas secas, (macegas) feito da planta tradicional que na ilha tem muitas utilidades para o ilhéu, como proteção para a

sementeira, para o piso na entrada do pátio das casas e também para o telhado. O Labirinto que aproxima, protege e é o caminho por onde também andaria o lobisomem, mas que no dia é por onde o ilhéu vai e vem de suas casas e o liga aos outros em uma cumplicidade social e cultural.

O sujeito C também registra o "cachorro mau preso" (foto 2), assim como sujeito D (foto 6), mostrando justamente a ideia de punição. Ele é mau, é bravo, logo fica preso. Do mesmo modo também pode indicar algo que se tem medo, pois o cachorro "morde" e deve estar preso, associando ao imaginário simbólico construído pelas lendas da ilha (como por exemplo, novamente, o lobisomem). Estas lendas perpassam as imagens do sujeito E, quando ele retrata o barco feio (foto 14) e (foto 16) e que deve 'ficar escondido pois não foi ninguém que fez', mostrando novamente a ideia fortemente presente das lendas no cotidiano do ilhéu.

A percepção da família também foi fortemente retratada pelos ilhéus. Em várias fotografias aparecem sujeitos que integram os laços fortes dos fotógrafos (como "os homens da família, do sujeito D, (foto 15) e do sujeito E, (foto 10). Ou mesmo o sujeito E, na imagem (foto 18) intitulada "Selfie com a mãe" (foto 16), implicando na presença importante destes indivíduos em seu cotidiano. Logo, a relação familiar é algo valorizado, apresentado no discurso imagético selecionado para descrever o cotidiano destes indivíduos.

A "Professora Negra" retratada pelo sujeito D (foto 12) aponta para algo "diferente", visto que a maior parte da população da Ilha é de sujeitos com a pele de cor "branca" e que quem é "negro" não é da ilha. Logo, o "estranho", o "diferente", o de "fora" é quem chama a atenção e também é escolhido para ser retratado assim como as "ossadas" registradas pelo sujeito C na (foto 11), pois na ilha não existem cemitérios.

O sujeito B fez várias fotografias que retratam sua realidade cotidiana (fotos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 8). Elas mostram o campo, o mato, o labirinto de taquaras e a estrada, por exemplo. Ele reproduz o seu cotidiano que é contado pelas imagens que visualiza todos os dias. Do mesmo modo, filhos de pescadores e agricultores registram os afazeres de seus parentes, mostrando o barco (sujeito C, foto 3 e 14), a plantação (sujeito C, foto 7).

Do mesmo modo, o sujeito E mostra o cotidiano do pescador e do construtor de embarcações, que permeiam o trabalho e o ser homem na cultura ilhéu. Desde o barco a ser construído, até o barco a ser lançado ao mar aparecem nas narrativas visuais de suas imagens fotográficas.

A panela furada para regar as plantas (sujeito D, foto 3), as ferramentas (sujeito C, foto 4), o trator (sujeito C, foto 5) indicam os utensílios utilizados pelo trabalho cotidiano, marcando a realidade destes sujeitos.

A religiosidade é um ponto alto demonstrado nas fotografias feitas pelos ilhéus. Em quase todos eles a imagem de Nossa Senhora é apresentada, assim como imagens de santos e utensílios religiosos (como o terço) ou mesmo a igreja que frequenta e o livro de orações. Nestes lugares, eles encontram a fé, o amparo e a proteção que necessitam de seus medos. Historicamente, o povo da ilha tem esta religiosidade aflorada e que é passada de geração para geração. Logo, fica claro nas imagens estas retratações, não apenas como imagens que registram pertences, mas como algo que é importante ao ponto de ser considerado "fundamental" para entrar na sua Fotoetnotextografia. A imagem de Iemanjá, negada e cultuada no interior e no segredo das casas, é como mais uma proteção contra as malvadezas do mar e seus monstros imaginários como apresentado no capítulo 5.

Entretanto, ainda que se digam católicos, é perceptível que religiosidade é mesclada de diversas práticas. Ao mesmo tempo em que se acha em uma casa a imagem em um quadro com Jesus Cristo e Maria, simbolizando a religião Católica Apostólica Romana (sujeito C, foto 13), encontramos a imagem de Iemanjá, indicadora da religião Umbandista (sujeito C, foto 4).

Outras imagens também podem ser associadas a bons sentimentos da localidade. O nascer do sol no trapiche, as amigas ou amigos sorridentes da escola (sujeito A foto 5 e sujeito D, foto 11) ou mesmo a Igreja retratada (sujeito E, foto 11 e sujeito A foto 16), podem indicar espaços de conforto, de localidades onde o cotidiano do sujeito ilhéu se edifica e perpetua sua esperança.

Percebe-se também que as imagens possuem uma narrativa que contextualiza um discurso particular. Ou seja, elas contam uma história que começa ao amanhecer, ao caminho da escola ou mesmo de seus afazeres diários e terminam na noite, na sua casa, com a representação de seus pertences, de sua família, de seu canto.

O resultado de uma observação participante e das estratégias e técnicas de pesquisa utilizadas neste trabalho, com o uso de fotografias realizadas pelos próprios atores e personagens em estudo, forneceu um acesso direto à realidade de cada um. Isso porque "pedaços de vida" foram recortados por eles mesmos (autores/atores), apontando para acessos diretos a suas histórias e trazendo indícios do uso da fotografia como instrumento de expressão e de comunicação.

Os fragmentos do "real" que realizaram e construíram por meio da fotografia, são uma amostra da possibilidade do uso da imagem como forma de linguagem e expressão social, apontando para um discurso de si, de sua identidade particular e coletiva. De certo modo, esse movimento direciona uma tentativa de apresentar elementos que desvendam fenômenos sociais de modo mais claro e esclarecedor, pois se dá pela visualidade. Além disso, esta etapa foi produzida sob olhares dos próprios indivíduos, atores da pesquisa que passaram a ser "autores" de suas imagens. Isso revela uma percepção particular do sujeito que é pesquisado. Implica uma reflexão de quem ele é, de como é retratar a sua identidade, desenvolvendo assim, um processo cognitivo de possível transformação de si por colocar em diálogo o seu cotidiano e o que ele quer mostrar.

Embora a imagem (a fotografia) seja um objeto simbólico (assim como são as letras e as palavras), ela é também uma produção de sentidos. Quando ordenadas e pensadas como discurso ou linguagem destes moradores, as fotografias podem proporcionar uma leitura, uma narrativa visual e servir de guia privilegiado para o estudo sobre o outro.

Parece que o *feedback* fornecido pelas imagens fotográficas entregues pelos ilhéus ao pesquisador, remete ao que Jean Rouch[47] preconizava sobre o exercício de uma antropologia compartilhada. Porém, é possível pensar que esse exercício da construção e representação de si por meio de fotografias do ilhéu, reflete mais do que isso, uma vez que as imagens suscitadas fazem com que se perceba parte da cultura que nem sempre é percebida pelo não nativo ao entrar no lugar. Assim, eles refletem sua identidade e a alteridade, dialogando com a interpretação do pesquisador.

As representações de "si", feitas por ele mesmo, sem a presença do pesquisador na construção de suas imagens, apresentam (até certo ponto) um exercício da sua livre expressão visual e desvelam a linguagem do nativo, que mesmo sem conhecer e dominar o equipamento, consegue narrar-se. Esse exercício fez com que estimulasse a sua capacidade de expressão e imaginação na elaboração de narrativas fotográficas que contextualizam sua vida, a sua cultura e a sua natividade.

Sabe-se que o visual no ocidente está intimamente "associado à intuição, à arte e ao conhecimento implícito" (SCHERER *in* Cadernos de Antropologia e Imagem 3,

[47] Jean Rouch, Pioneiro do cinema etnográfico é realizador e etnólogo francês, é um dos representantes e teóricos do cinema direto. Como cineasta e etnólogo, explora o documentário puro e a docuficção, criando um subgênero: a etnoficção. Falecido em 2004 no Níger.

1996, p. 69). É o que se percebe nas imagens produzidas pelos ilhéus onde o conhecimento implícito, a sabedoria popular e religiosa (e também o imaginário) foi apontado através das fotografias e resultaram nas imagens apresentadas.

Segundo Hockings, "grande parte do objeto de estudo antropológico é na verdade o comportamento linguístico, e o modo mais comum de formular, isto é, através de uma outra língua, a sua própria" (HOCKINGS, 1988, p. 191). No caso dos ilhéus ele formularam a sua realidade por meio da imagem.

Tanto Margaret Mead (1963) como Collier Jr. (1973) apontam ainda que fotografias contribuem para uma reanálise por outros observadores sobre o pesquisado. Isso configura a possibilidade de uma outra leitura e uma nova interpretação, assegurando, portanto, o status de linguagem, do trabalho apresentado pelos ilhéus.

As fotografias apresentam um discurso visual do sujeito e, portanto, trazem consigo toda uma carga de informações. Elas são testemunhos etnográficos, documentos sociais subjetivos e pessoais que apresentam sua expressão linguística, sem a presença única (ou soberana) do verbal. Porém, ao se pensar sobre a análise de tais imagens, um ponto deve ser levado em consideração. Diz László Moholy-Nagy (2005), ao falar sobre o analfabetismo fotográfico e sobre quem não sabe ler imagens fotográficas, que a leitura destas imagens deve ser aprendida. Significa que é algo passado, algo que envolve as diversas mediações (culturais, tecnológicas, sociais, etc.). Isto é reforçado por Sekula (1984) citado por Scherer (1996), quando fala que "embora sejam abstrações seletivas, podemos aprender a ler as fotografias" (SEKULA, 1984, p 19). Assim, conseguir compreender o que é mostrado ou construído intencionalmente na imagem fotográfica, exige certo esforço reflexivo, ainda que a linguagem visual tenha um caráter global. É preciso ter o conhecimento que provém de teorias, de experiências e técnicas.

O fotógrafo László Moholy-Nagy concluiu as mesmas observações em um de seus estudos com a seguinte afirmativa: "os analfabetos do futuro serão aqueles que não sabem como usar a câmera como a caneta (MOHOLY-NAGY, 2005, p. 233)[48] . Logo, compreender o que é denotado e conotado em uma imagem fotográfica, é compreender não apenas os signos que o seu produtor pensou em fixar na imagem, mas conseguir, também, ir além. Ou seja, é ultrapassar a barreira do que é apenas mostrado, adentrando nos significados que a imagem remete (tanto para o fotógrafo, quanto para o

[48] Tradução de Recuero para "*es decir, que el analfabeto del futuro será aquel que no sepa utilizar ni la câmara ni la pluma*" (MOHOLY-NAGY, 2005, p. 233).

observador). Quem sabe escrever, invariavelmente sabe ler. Todavia na área da fotografia esta máxima não acontece, pois quem sabe fotografar necessariamente não sabe ler suas fotografias.

Collier Jr. diz que a "fotografia fixa a imagem para análise e reavaliação" (COLLIER, 1973, p.64). Este ponto é outra característica que permite a multiplicidade de significações da imagem fotográfica. Um sujeito que faz uma fotografia de algo em um período específico de sua vida, poderá retornar a ela e ter inúmeras novas acepções sobre o seu sentido, que irão variar de acordo com os diferentes momentos que vive.

É importante salientar ainda que mesmo quando as imagens foram obtidas de maneira aleatória e desordenada, elas são uma fonte de informação e encontram na Fotoetnotextografia (mesmo não sendo narrativas fotográficas), uma forma de levar ao leitor/espectador uma informação, um sentido, um falar visual (ainda que rudimentar) repleto de conceitos e conhecimentos da cultura local. Desse modo, por meio da Fotoetnotextografia, elas adquirem um sentido.

Sendo assim, as imagens não fragmentam o fenômeno, pois são documentos primários visuais que "falam". O quê elas mostram, ainda que em algumas apareçam só artefatos materiais utilizados no momento da fotografia pelos ilhéus, descrevem o cotidiano social e cultural, além de agirem como simplificadores documentais, pois apresentam o acontecimento social diário dos insulares da mesma forma que se expressam oralmente pela simplicidade do nativo.

Existe uma máxima na fotografia de que "uma câmara nunca mente". A apregoada fidelidade da máquina fotográfica à realidade, faz com que os objetos visíveis por ela capturados, fiquem perfeitamente semelhantes aos que ela procura representar e isto é uma "verdade". Sabe-se que fotografias são feitas de tempo e de luz, e que registram os objetos perceptíveis que posam diante do aparelho fotográfico. Assim, imobilizados e estáticos, estes objetos conseguem, por meio da imagem, "falar por si e produzir sentidos" ao sujeito que observa. Assim, dão a ideia de que ao serem interpretados, é possível descobrir sobre a vida dos fotografados, suas experiências e suas crenças. É o que parece que aconteceu com estes sujeitos enquanto autores da fotografia e atores da mesma.

"Nossas memórias visuais são excessivamente abastecidas com o que vivenciamos diretamente, fenômeno esse que se acelerou muito com o crescimento da cultura de mídia digital" (SALKELD, 2014, p. 24.). Por meio desta citação de Salked, é permitido refletir ainda que as mídias digitais, assim como a fotografia, possibilitaram

um “resultado” imagético mais eficiente no sentido de que o tempo de produção e finalização do produto é múltiplas vezes inferior aos das mídias tradicionais. Assim, a máquina fotográfica digital permite que o sujeito possa ver-se logo após o manuseio com o equipamento técnico (inclusive quando já fez a fotografia, quando seleciona esta opção no visor da câmera digital).

O uso da Fotoetnotextografia pela característica que possui não só de gravar os eventos etnográficos, mas de ordenar e de tornar todos os momentos especiais, mesmo quando registra acontecimentos casuais, cotidianos, religiosos e associado com o texto tradicional, ilustra e disponibiliza para leitura o fato social, tornando-o mais elucidado. São estes fatos sociais registrados visualmente pelo próprio ator social que contam as histórias (no caso da presente tese, por meio da Fotoetnotextografia) e que vão além do simples ato de fotografar, de armazenar e guardar no velho álbum de família de antigamente. Estes sujeitos, além de pensarem e escolherem o que é “interessante” no seu cotidiano para se tornar uma fotografia, tem a oportunidade ainda de armazenar, compartilhar e difundir estas imagens por meio da internet, através de computadores (alguns ilhéus possuem estes equipamentos em sua casa).

Quando invertem a ordem convencional das palavras para conseguirem maior expressividade, poetas falam da magia das palavras. Quando se valem de diversos recursos técnicos e abordagens para significar as identidades de seus sujeitos, fotografando-os em seus espaços e contextos reais os fotógrafos fazem o mesmo, pois capturam a “aura” de seus assuntos visuais e magizicizam a realidade.

Uma fotografia de retrato é construída com a participação consciente, a aceitação do sujeito de que está posando e de que vai se mostrar como é. Isso pressupõe que a sua identidade pode ser “encontrada”, pois, como se sabe, a identidade é um estado em constante evolução com diversas faces e ligada a contextos diversos, ou seja, um processo de identificação (HALL, 1999). Na fotografia este processo pode ser capturado, de modo que torne a pose um fragmento identitário único.

Registrar identidades, entretanto, é difícil, pois capturar tal complexidade é quase impossível justamente pela multiplicidade de facetas dos sujeitos. A solução encontrada de buscar por algo que conotasse a identidade e a ideia particular de identidade que se tem do fotografado e o seu habitat, foi conseguida ao se valer do texto fotoetnotextográfico revelado pelo próprio sujeito autor e ator.

Vive-se na atualidade em um bombardeio de imagens e palavras o que é uma característica do mundo atual. Confusões ocorreriam se não houvesse formas de

classificar e filtrar a informação, pois é importante saber distinguir a mensagem na estrutura da imagem que quase sempre se sinaliza no contexto utilizado. “A abordagem semiótica propõe que tratemos as fotografias como textos ou seja, como um conjunto de significantes que pode ser lido e interpretado” (SALKELD, 2014, p. 56). Isto fica evidente quando se vê que não só as imagens são significantes, mas as palavras também e que ambas não denotam simplesmente o que está no pensamento ou na foto, mas conotam com um outro conjunto de associações mentais que ficam facilitadas pelo uso da Fotoetnotextografia.

Assim, compreender o mundo não é só aprender o nome das coisas, os símbolos que as significam, mas é também aprender a olhar para ele de um dado ponto de vista, o que o uso da fotografia como linguagem mostra através das escolhas feitas pelos fotógrafos com seus ângulos, enquadramentos e composições fotográficas, que nada mais são do que regras estruturais da gramática fotográfica.

7 O DISCURSO FOTOETNOTEXTOGRÁFICO DO PESQUISADOR

Neste capítulo se apresenta o discurso do pesquisador guiado pela Fotoetnotextografia. Tudo é feito por fotografias e textos como sugere o método desenvolvido. Porém, diferente do capítulo 6, nesta etapa é apresentada a percepção do etnógrafo (e não do ilhéu), enquanto integrante da situação, enquanto um observador participante.

É importante enfatizar que o processo de inserção na comunidade nativa não foi algo rápido ou facilmente conquistado. Foi um processo que durou (e dura) cerca de 15 anos. Ainda assim, com o passar do tempo, o presente pesquisador foi aceito e reconhecido quase como um integrante da Ilha dos Marinheiros. Em prova disso, é possível citar o fato de que, por duas oportunidades, foi convidado para hastear a bandeira portuguesa em duas festas religiosas (uma na comunidade da Santa Cruz e outra na comunidade de Nossa Senhora da Saúde). Este acontecimento, normalmente, é reservado aos nativos da Ilha. Embora ainda recentes, os convites refletem a sua aceitação na comunidade "como um deles". Tal deferência, acredita-se que seja fruto da sua inserção entre os mesmos e embora exista esta identificação, a aplicação da Fotoetnotextografia que faz e apresenta a seguir, traz consigo a sua identidade continental e apontam para um outro discurso, diferente daquele realizado pelo ilhéu (pois além do discurso permeado pela técnica na lida com as imagens, há a bagagem teórica e mesmo cultural do pesquisador, diferente do nativo).

Assim, aqui se aborda um discurso etnográfico com base na observação participante, nas anotações no diário de campo e em trechos das entrevistas com os ilhéus. Este discurso foi construído do mesmo modo que nos capítulos anteriores onde se aplicava já, a Fotoetnotextografia. Ou seja, utiliza-se as *pranchas visuais e textuais estruturais, as pranchas visuais sequenciais e textuais e os* parágrafos *imagéticos descritivos* para mostrar, compreender como se dá o reconhecimento do ilhéu através da produção de significados provenientes da fotografia feita pelo fotógrafo/pesquisador.

Por meio dos capítulos anteriores (capítulo 6), verificou-se que existem alguns elementos culturais que caracterizam este habitante insular e suas práticas culturais. São elementos que mostram sua identidade e implicam em como eles próprios se reconhecem ao relatar o seu cotidiano por meio das fotografias. Com isso, ao examinar o discurso Fotoetnotextográfico construído pelo ilhéu, identificou-se quatro aspectos identitários e que implicam no modo como esta cultura se reconhece. Eles são: (1) a

Religiosidade, (2) o *Grupo Familiar*, (3) o *Trabalho* e (4) os *Mitos e Lendas*. Os próximos subcapítulos se apresentam nestes quatro elementos, pensando a possibilidade de que através da visualização destas Fotoetnotextografias construídas pelo presente pesquisador seja possível confirmar a afirmação desenvolvida pelos autores do texto *"A grafia da luz na narrativa etnográfica"*:

> A fotografia ao acompanhar as etnografias, faz com que o texto verbal seja expresso conjuntamente com a imagem, de forma que a narrativa interpretativa se componha destes dois veículos de informação-comunicação: a escrita e a imagem. Associando ambos, reconhecemos o potencial da fotografia enquanto meio de comunicação fecundo no relato etnográfico e análise teórica. (BARROS, ECKERT, GASTALDO, GUTERRES & RODOLO *apud* ACHUTTI, 1998, p. 102).

Já que "(...) a formação do conhecimento ocidental se faz pelos sentidos, principalmente pela visão" (RECUERO, 2006, p. 200), enfatiza-se que o uso de imagens fotográficas seja válido, pois mesmo que o quê se veja (inicialmente) sejam imagens, o texto que as segue acaba por completar a primeira observação e uma leitura mais completa da imagem por meio da Fotoetnotextografia.

Sabe-se que "a máquina fotográfica não se apresenta como um remédio para nossas limitações visuais, mas como um auxiliar para nossa percepção", criando, assim, uma memória visual (COLLIER JR., 1973, p.1). Como diz Philippe Dubois "uma foto é sempre uma imagem mental. Ou, em outras palavras que, nossa memória só é feita de fotografias" (DUBOIS,1998, p. 314). Desse modo, ao se elaborar e desenvolver uma Fotoetnotextografia (agora com a percepção teórica e técnica do pesquisador), construiu-se uma outra memória. Uma memória feita de fotografias que depois serve para narrar uma cultura e apresentar uma identidade de uma comunidade específica.

Como defendido anteriormente, a fotografia (com seus aparatos visuais) permite alcançar a visão do outro e, ao armazená-la, torna-a uma outra memória. Este poder traz, implícito, a possibilidade de ver e rever o registrado e decifrar pelas imagens o "falar" que é conjugado ao texto. Desse modo, é tornado visíveis as características e aspectos desta sociedade, permitindo o seu estudo e o seu esclarecimento.

Assim, apresenta-se a seguir, os quatro elementos de reconhecimento do ilhéu (Religiosidade, Grupo Familiar, Trabalho e Mitos e Lendas) observados por meio das fotografias desenvolvidas pelo nativo e que, agora, partem da Fotoetnotextografia desenvolvida pelo pesquisador.

7.1 FOTOETNOTEXTOGRAFIA DA RELIGIOSIDADE DO ILHÉU

A religiosidade do ilhéu é uma caraterística identitária muito forte desta comunidade. Foi possível observar que esta faceta esteve presente em praticamente todas as narrativas Fotoetnotextográficas produzidas pelos nativos. Seja em fotos de santos (as), de quadros, da Bíblia ou de demais objetos que são referidos à religião, o ilhéu mostra o que acredita, o que lhe dá certo conforto e "esperança" em seu mundo de mitos e peculiaridades da Ilha dos Marinheiros. Logo, a religiosidade identifica ele próprio e mostra parte de como ele se percebe através da fotografia registrada.

Ao desenvolver a Fotoetnotextografia (com foco na religiosidade) foi possível adquirir um conjunto de imagens capazes de revelar esta identidade do ilhéu e que, posteriormente, chegou até o sujeito para que ele se visse, se reconhecesse. Esta cultura é tão forte na Ilha dos Marinheiros, que famílias passam a tradição por meio da religião para seus filhos, de modo que eles "sigam seus passos", participando ativamente das festas promovidas na Igreja local.

Por exemplo, Seu Cláudio é devoto de São João Batista. Sua família morou sempre ao lado da Igreja e, com isso, sempre participou ativamente das festas religiosas. Ele leva o filho Ryan há 4 anos para a festa do padroeiro da comunidade, passando a tradição religiosa da família para a criança, que é, então, introduzida ao mundo da fé, da crença, do Cristianismo e do Catolicismo.















Fotos de Carlos Recuero

1	2
3	4
5	6
7	

A devoção religiosa ao carregar o andor do santo padroeiro (o pai aparece ao fundo, levando a santa). (2007)	Participando da procissão com os familiares e o filho. (2008)
Pagando promessa com o filho fantasiado de anjo. (2008)	A família e a promessa com o filho fantasiado de anjo. (2008)
Pagando nova promessa. (2009)	Participando de outra procissão com os familiares e o filho. (2009)
Levando o filho à festa religiosa e reforçando a religiosidade característica do ilhéu. (2011)	

Para a realização destas pranchas visuais e textuais estruturais na Fotoetnotextografia desenvolvida, levou-se um período de cinco anos e foi necessário participar de oito festas religiosas a fim de obter-se as fotografias que permitissem contar a religiosidade do ilhéu e a importância da mesma para si e sua família (no caso, do pai com seu filho retratado).

É possível perceber que em algumas das fotos da prancha estrutural, a criança está vestida de anjo, não apenas com a intenção de pagar alguma promessa feita (pela tradição ilhéu, crianças são fantasiadas de anjos para agradecer alguma "graça alcançada"), mas também como forma de ilustrar a religiosidade do sujeito, que leva o seu filho ao "culto", à procissão, educando-o para o futuro. É visível a importância da religiosidade para o sujeito e de como ele procura transmitir isso para (o pai que dá atenção, explica pacientemente as coisas da fé para o filho). Esta ação, entretanto, é uma das características comuns dos ilhéus. O povo da Ilha é bastante religioso.

Em toda festa religiosa, os ilhéus constroem/reformam os pórticos, envolvendo, assim, a comunidade na construção e participação da festa do santo padroeiro na capela da comunidade em festa.






Fotos de Carlos Recuero.

Não apenas adultos são envolvidos nas festividades, mas crianças pequenas participam ativamente dos eventos religiosos com devoção e fervor, até mesmo reproduzindo os gestos dos pais, como levar os andores religiosos, rezarem para os padroeiros e passarem 'sob os arcos', como uma forma de irem do profano (mundo) ao sagrado (igreja), como diz Van Gennep (1978) é um rito de passagem, impregnado na cultura local (GEERTZ, 1989/1997).



Foto de Carolina Silveira.

Quando as fotos foram retornadas aos ilhéus, muitos manifestaram certo discurso (ainda que tímido, pela própria característica do povo da Ilha). Entre alguns comentários identificados nas entrevistas com fotografias cabe ressaltar alguns, como o de Izair que disse:

> *"Eu também trabalho na Igreja e estou à disposição para ser fotografado e fotografar o local. Me identifiquei, pois nasci na casa que aparece ali perto e hoje não moro mais lá."*[49]

Até mesmo as crianças fotografadas, manifestaram interesse nas imagens, como uma delas que, fantasiada de anjo, falou:

> "*Adorei me ver. Eu nunca tinha me visto fantasiada. "*

Como já existe o acompanhamento do ilhéu nestas festas há 13 anos, já é comum eles esperarem o retorno do pesquisador com as fotografias. Eles aguardam ansiosos para se verem, para terem uma recordação do momento vivenciado junto com a sua fé. Dona Odelícia, por exemplo, reclamou:

[49] Os trechos de entrevista foram transcritos exatamente como os entrevistados falavam. Ou seja, não foram corrigidas formas de expressão ou o modo como pronunciam as palavras visando, justamente, trazer características identitárias desta comunidade.

"Tiraram uma foto minha, mas não apareci! "

Entretanto, existe uma magicidade que se impõe entre o imaginário e o racional e que se entende como um pensamento mítico desta sociedade pois algo os faz voltar, ainda que para muitos, apenas para a festa do seu santo padroeiro ou para renegociar seus contratos com as divindades que permeiam o seu imaginário desde a infância, dominada pelas práticas rituais religiosos.



"Ilhoa pagando promessa nos Fundos da Ilha" (fotos de Lyl Recuero).

Vindo de Porto Alegre para a festa de Nossa Senhora da Saúde para pagar uma promessa feita na cidade grande pela saúde de um parente a ilhoa percorre o seu compromisso mítico de joelhos até diante da imagem do seu santo padroeiro.

Diz Diegues que "(...) As ilhas estão presentes nos mitos fundadores de muitas sociedades e culturas(...)" (DIEGUES, 1998, p. 33) e que esta característica mitológica faz com que se identifique, nos fenômenos sociais insulares, - fundamentados a partir da

organização do espaço e dos recursos limitados da natureza - as práticas religiosas e as atividades culturais, sociais e de produção econômica particulares e características destas sociedades, preservando hábitos singelos e evitando não sem absorvidas pela modernidade. Nesse sentido,

> Todo ser possui uma forma de apresentação ao mundo reconhecida tanto pela sociedade em que está inserido, como por seu próprio íntimo. No entanto, as suas características internas e externas vão compor um indivíduo único, diferente dos outros e, ao mesmo tempo, diretamente influenciado pelo ambiente com o qual interage e de que participa por suas construções inventivas (RECUERO, 2009, p.14).

A fundação da comunidade de Santa Cruz como diz Azevedo (2003) foi uma promessa feita à "Cruz", por Inácio Pereira, quando um filho chegou à idade de servir ao exército, que, como diz Azevedo "(...) fez uma promessa à cruz para que ele não fosse selecionado. O pedido foi atendido. Inácio então ergueu uma capelinha de madeira e palha, onde cabiam quatro pessoas" (AZEVEDO, 2003, p. 90) o que reforça o temor que tem sobre as guerras.

A população ilhéu possui práticas sociais e culturais específicas que compõem as ações individuais e coletivas praticadas e que influenciam sobremaneira os modos de vida que desenvolvem e que influenciam a construção da sua identidade.

As construções sociais se elaboram a partir das dimensões imaginárias das representações culturais que contemplam duas realidades distintas e ao mesmo tempo muito próximas. A dos lavradores, pequenos agricultores que vivem o tempo cíclico da natureza, e a dos pescadores que sobrevivem do mar e submetidos às lendas e aos mitos do mar. Essa natureza híbrida é a matéria prima da formação da identidade do ilhéu.

Ao emergir a memória coletiva do ilhéu, brota também a descoberta de uma relação individual com a natureza e com o mítico. Onde o divino, o desconhecido, os monstros dos mares e os mitos da terra, são os componentes desta memória individual que se propaga pela tradição da oralidade.

São estes os componentes da memória coletiva, que é formada pela agregação das memórias individuais, como diz Halbwachs: "Para que a memória dos outros venha assim a reforçar e completar a nossa" (HALBWACHS, 2006, p. 276), integrando estes dois universos da realidade insular, e que estabelecem as relações ontológicas entre o imaginário popular e a tradição inventada, expressada através da fala e das linguagens do corpo, e que são captadas neste trabalho pela câmara fotográfica.

Os resgates feitos através da memória coletiva e registrados pela oralidade apontam para a relevância do estudo sobre a linguagem na observação dos rituais religiosos, como as festas religiosas na Ilha, pois são uma forma para se compreender esta cultura.

Sobre a linguagem escrita, esta aparece com menos frequência e é mais comum entre os mais jovens, uma vez que o "rapaiz filhu hôme ou a rapariga filha mulhé não tinha registo prá si matriculá" (MARQUES, 1973, p. 17) já que antigamente os pais precisavam da mão de obra familiar e tinham medo de irem os filhos "servi u guvernu" e assim não voltarem para a ilha.

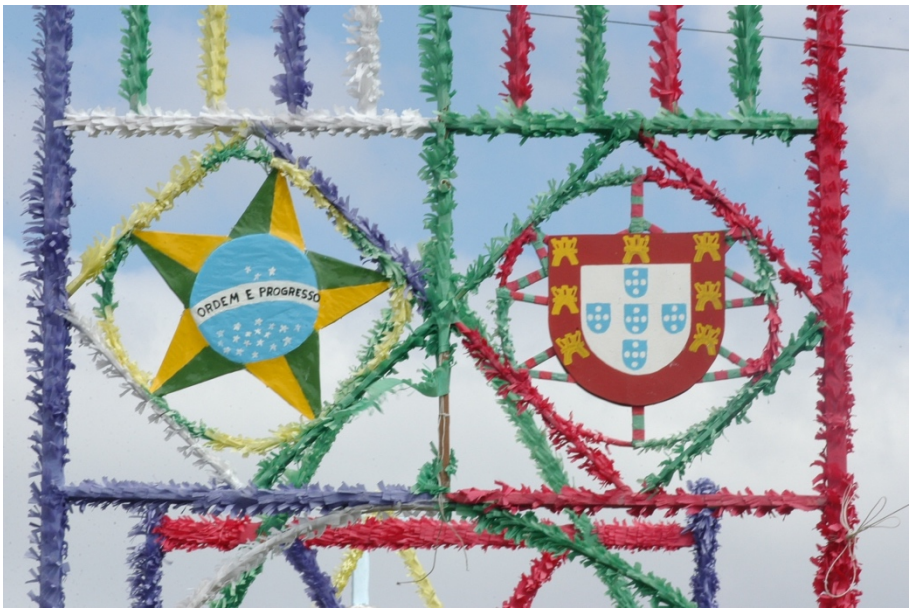
Portanto a falta da escrita, ao menos no passado, aponta para uma sociedade baseada na oralidade e na visualização da imagem. A tradição norteia os comportamentos religiosos, sociais e culturais, apesar dos processos de modernização a que foram afetos e da agressão da globalização a que está sendo submetida a cultura insular.

O grupo social mantém ainda uma forte identificação com a cultura portuguesa, tanto em costumes como em sua estrutura familiar e social cultivando as tradições herdadas e reforçadas pelo isolamento geográfico. Além disso a oralidade permite que novas tradições sejam criadas pois o passado re–apropriado como diz Hobsbawm (2006) valida práticas repetidas que visam inculcar valores mesmo sobre tradições forjadas e que são praticadas nas relações reais com os homens reforçando as ações imaginárias e simbólicas.



"Ilhéu e cônsul na festa em 2012 nos Fundos da Ilha"
(Foto de Carlos Recuero).

É nas festividades religiosas que desabrocham comportamentos culturais únicos, símbolos, costumes, fatos sociais que caracterizam este ilhéu, em relação a outros habitantes insulares deste país.



"Pórticos na Festa nos Fundos da Ilha" (foto de Carlos Recuero).

No trecho de entrevista do ilhéu Néri, ele afirma:

> *"À esquerda, no lugar do coração, a minha alma. No direito, o lado do braço e do trabalho a minha vida, o meu lugar".*

Estes dizeres remetem às convenções que apontam para a tradição e a importância da função simbólica do signo construído para festa e representado no pórtico que contempla o imaginário e o real na constituição da identidade e do reconhecimento do ilhéu.

Portanto, nas festas religiosas deve-se ir até o "cruzeiro" e tocar a cruz, retornar e pedir à benção em frente à capela. Mas, é ali diante do cruzeiro, que o ilhéu, já à negociou, ofereceu (deu) pediu (recebeu) e estabeleceu o dever de depois retribuir com a divindade que reverência. A cruz é o simbólico e os gestos e movimentos são a referência à linguagem do corpo que interage com estes símbolos intelectuais de uma sociedade estruturada pela tradição religiosa popular.

A cruz de Jesus é para dar, para pedir, retribuir e transformar o fato social coletivo no ato individual de relação entre o "eu" e o mítico. Entre o sagrado (que é de Deus) e o profano (que é do homem) e na sua busca pela harmonia e a paz entre os

homens. Como diz a ilhoa Cleuza, quando fala das festas religiosas e da montagem dos arcos religiosos: "*O branco! O branco tem que ficar ao lado da Igreja*. *É de paz, é de Deus e traz a paz"*.



Foto de Carlos Recuero.

Pois como diz Mauss; "É da natureza da sociedade expressar-se simbolicamente nos seus costumes e nas suas instituições" (MAUSS, 2001, p.15). Entende-se como a observação das festividades religiosas, no caso as procissões, tem importância para o estudo dos resquícios da imigração portuguesa, colonizadora da ilha, para a compreensão do grupo étnico social da Ilha dos Marinheiros e da sua relação com o sagrado

O estudo desta população de ilhéus descortina um viés de uma descontinuidade entre o moderno e o tradicional, entre o mito e a lenda, de forma que o ritual é uma dimensão para se pensar a relação com o mundo dos espíritos desta sociedade e as relações entre o mundo material e o mundo religioso.

O mundo invisível dos espíritos só será passível de compreensão através da recriação do diálogo entre a cultura e a memória e a tradição presente nos gestos, nos

olhares, nas manifestações religiosas. As falas que compõem as expressões culturais e os costumes manifestos pela relação com sobrenatural do inconsciente no agir nos festejos dos santos padroeiros, é que irão recriar as relações interrompidas pelo cotidiano com o mundo dos espíritos.

Através da manifestação da religiosidade do morador da ilha e a sua relação com o rito, a magia, a piedade e a fé, nas demonstrações religiosas de relações com o sobrenatural e na busca pela salvação, pelo paraíso, estão contidas todas as maneiras de agir durante o tempo profano, com a retribuição das dádivas recebidas na troca, ainda que mística, que se realizam nas festas quando da busca de novos obséquios divinos.



"Toque no Santo Padroeiro" (foto de Carlos Recuero).

O estreitamento destas relações com os espíritos do céu, e os espíritos da terra e da água, faz parte da universalidade do homem insular e da sua inserção como parte da natureza e as ligações existentes entre ele e a própria natureza e o desconhecido.

Que importância os nativos reservam a esta relação com o mito, a lenda, a terra, a água, o espaço geográfico e o céu, baseados em sua religiosidade? Como se dá a afirmação de relação com o divino, com o mundo místico e o mundo do sagrado, com a realidade temporal vivida, no processo das trocas entre a natureza e o homem? Mauss aponta para "a obrigação de dar" ao falar do "*potlach*", mas afirma também que "não implica só a obrigação de retribuir os presentes recebidos; ela supõe dois outros

igualmente importantes: a obrigação de os dar, por um lado, obrigação de os receber, por outro". (MAUSS, 2001, p. 67)



"Oferendas de devolução aos deuses do recebido" (foto de Carlos Recuero).

Essa realidade é presente na realização das festas religiosas. Este fato ocorre dos mais velhos aos bem mais novos e se expressa de forma particular na celebração religiosa, nas oferendas, nas rezas e cantos durante a procissão e nos agradecimentos e pedidos diante do "Cruzeiro".

Mas é durante o dia, antes da procissão, diante dos santos padroeiros, no interior da capela (o lugar sagrado), que os grupos familiares e os grupos de trabalho realizam as "trocas" com os seres divinos e estabelecem esta unidade que se tenta obter do convívio do profano com o religioso, que é o principal elemento cultural deste grupo.

A preocupação com a verdade e a salvação consiste em pagar pelo que se fez sendo correto e retribuindo as graças, como diz Mauss (2001) no "*Ensaio sobre a dádiva"*, pois ali a negociação com as divindades é estabelecida se fazendo novos pedidos, realizando oferendas ou acolhendo conselhos que são meditados entre os cantos e as rezas pronunciadas durante a procissão, tudo com o objetivo de passar do tempo profano para o tempo sagrado e de tornar-se divinizado comendo o alimento sagrados dos Deuses, que a festa religiosa proporciona.



"O ilhéu Picolé comendo parte do ofertório na Capela" (foto de Carlos Recuero).



"Crianças fantasiadas de anjos para o 'pagamento de promessas'" (fotos de Carlos Recuero).

Com referência ao fato de serem todos católicos e cristãos, como afirmam, lembramos o esclarecedor depoimento do pescador Carocha: *Aqui não tem nada de Iemanjá, de macumba. Isto é coisa de negro e aqui não tem negro*. Assim, a afirmação de que são católicos é uma afirmação da própria identidade de ilhéu e é uma afirmação de ser um habitante da Ilha dos Marinheiros. Porém é algo que com a modernidade e a emigração dos mais pobres da cidade do Rio Grande, para lá tende a diminuir ou acabar.



"Barco com a Imagem de Iemanjá" (fotos de Jandré Batista).

" *Não é daqui não! Isso é coisa de gente da Turutana.*[50] *É coisa de nêgo! Aqui não tem nêgo"*, diz Carocha olhando a fotografia e questionando sobre o barco com a figura de Iemanjá ancorado no cais do Porto do Rei, como se fosse de alguém da Ilha dos Marinheiros.

A entrevista com a ilhoa Quicota também reflete e reafirma a existência do preconceito existente, quando ela diz *"eu sou descendente de índios minuanos*[51]*, me disse a minha mãe"*.



"Quicota se diz descendente de índios Minuanos" (foto de Carlos Recuero).

[50] Turutana, Ilha próxima a ilha dos Marinheiros e localizada perto da cidade de Pelotas.

[51] Segundo (AZEVEDO,2003) foi encontrado na Coréia, Marambaia artefatos indígenas que se encontram no Laboratório de Ensino e Pesquisa em Arqueologia e Antropologia (LEPAN) da Furg como pertencentes à tradição Vieira, associada aos Minuanos (2003, p.35)

Todavia, Lima que pesquisou durante muitos anos a região da Marambaia na Ilha dos Marinheiros afirma que "(...) o desconhecimento da religiosidade afro-brasileira impõe ao pescador o medo de toda manifestação e expressão religiosa evidenciada nas pedras da 'velha doca'[52]. Eles negam o que em casa veneram" (LIMA, 2003, p. 581). De fato, não é Ogum que se faz 'homem' nos terreiros e que luta e vence o demônio e adquire o domínio e o controle sobre todas as incertezas da natureza (mar e agricultura)?



"Velho Cais" (foto de Bruna Kaster).



"Foto de Iemanjá em casa na Marambaia" (foto de Carlos Recuero).

[52] Velha doca refere-se ao antigo cais do porto da cidade do Rio Grande, onde as associações de Umbanda e Quimbanda da cidade realizam seus despachos. É neste local também que os pescadores da ilha atracam seus barcos, quando vem a cidade, evitando pararem próximos aos feitiços.

Para Lima, na ilha se cultuam, "(...) Iansã, Ogun, Nossa Senhora dos Navegantes (Iemanjá) e outras divindades (LIMA, 2003, p. 338), evidenciando o que diz Brandão (1923) a respeito de homens afetos à vida do mar que "(...) são também profundamente religiosos, porque estão a toda hora na presença de Deus" (BRANDÃO[53], 1923. p. 159 *apud* DIEGUES, 1998, p. 211).

A casa com a foto de Iemanjá foi atacada por cupins e desabou. O fato foi muito comentado na ilha, mas sempre como sussurros e conversas ao pé de ouvido pelo temor de ofender a Iemanjá. É relevante o fato porque a "causalidade" invadiu o imaginário do Ilhéu.

O padre John Kerr, responsável religioso pela Ilha dos Marinheiros em entrevista ao falar sobre a religiosidade do ilhéu, comenta dizendo existir um "*sincretismo de santos",* para explicar a enorme quantidade e variedade de imagens de santos existentes nos altares das igrejas na Ilha dos Marinheiros e mesmo sem suas casas.



"Imagens de santos da Capela São João Batista" (fotos de Carlos Recuero).

[53] Brandão. I. Os pescadores. Lisboa. Biblioteca Ulisséia de Autores Portuguese. 1923.



"Capela da Santa Cruz com os santos" (foto de Carlos Recuero).

7.2 FOTOETNOTEXTOGRAFIA DO TRABALHO DO ILHÉU

O ilhéu da Ilha dos Marinheiros compõe uma população de trabalhadores sazonais, visto que são em um momento pescadores - lavradores e em outro momento lavradores – pescadores. Utiliza-se esta expressão para definir o ilhéu por serem eles as duas coisas. A exploração da terra está ligada não só as questões da "piracema"[54], como também à afirmação de um pluralismo econômico característico do litoral do brasileiro como diz Maldonado (1986). Assim, muitos dos habitantes da Ilha dos Marinheiros, além de serem agricultores, na época da chamada 'safra do peixe'[55] dedicam-se também à pesca.

A partir deste duplo que constitui a identidade desta sociedade que habita a ilha é que, estes habitantes insulares criam um simbolismo e um imaginário, próprios de uma sociedade quase que primitiva e ligada ao mundo insular, a qual subjugada pelo ciclo do tempo e da natureza e rodeada pelas águas dos mares, permaneceu muito tempo intocada em suas tradições.

[54] Piracema. Época da desova dos peixes em que é proibida a pesca no Brasil.
[55] Safra do Peixe, ocorre normalmente nesta região nos meses do verão e comporta mais precisamente a pesca do camarão, crustáceo nobre, pescado na laguna dos Patos e que proporciona grande valor pela sua comercialização

É uma sociedade, em sua maioria, plasmada pelo conformismo e tem pelo vento, pelo mar e pela agricultura um território particular formado com cômoros[56] móveis que criam um mundo surreal, mas que também constituído pela terra e cercada pelo mar hostil desenvolvem um misticismo único na identidade de seus habitantes.

Possui uma identidade mítica pois a ela submetidos pelo possibilismo geofísico e, devido às limitações geográficas e territoriais do seu ambiente natural impostos pela água que a cerca, são obrigados a manter um conservadorismo de tradições intactas, uma imaginação vivaz e muitas vezes imitativa, supersticiosa e fantasiosa no que tange ao desconhecido.

Embora possua em sua população algumas exceções nas atividades que desenvolvem seus habitantes.



"Gerôncio é pescador, criador de ovelhas e dono de um bar" (foto de Carlos Recuero).

[56] Combros são dunas de areia móveis e características da região.

Como descrito anteriormente no capítulo 5, a Ilha dos Marinheiros é situada entre a Laguna dos Patos e o Oceano Atlântico. Assim, é neste ambiente insular, por características próprias e inerentes ao seu aspecto geográfico territorial que a população que ali habita tem um modo de vida muito particular, ligado a imagens, lendas, mitos e símbolos supersticiosos associados aos mares, pois são tementes a Deus e a seus santos padroeiros, arredias ao desconhecido e receosas diante do sobrenatural. Do mesmo modo o trabalho do ilhéu é desenvolvido sobre este contexto, caracterizando um modo distante e diferente do pensar, de trabalhar e do viver do sujeito continental.

Por este motivo, eles acabam por se perceberem com "um acentuado complexo de inferioridade" (MARQUES, 1973, p.15), pois reconhecem que não possuem certo conhecimento característico do sujeito continental, ainda que tenham experiências proveniente dos trabalhadores que fazem de tudo (como biscateiros). Ainda assim, possuem uma difícil inteiração cultural e social com o estranho. Mesmo para com aqueles que se mudam para a ilha, a aceitação é difícil, mas quando são aceitos pelo grupo a afabilidade e a amizade se formam laços fortes entre eles.

O ilhéu vive sob o jugo das águas e das marés e é modelado pelo ciclo dos ventos sendo forjado pelo tempo cíclico da natureza, o que lhe confere algumas características particulares como a sabença popular própria daqueles que convivem com a natureza e com o mar. De fato, Marques diz que "tem um conhecimento que foge a nossa observação – sabe se o tempo está bom para a pescaria, pelo vento, pela lua, pelas marés e pela própria água" (MARQUES, 1973, p. 16). São estes elementos aliados as crenças e a um espírito satírico e com a sua superstição, dos temores do sobrenatural, matéria prima 'dos Deuses' que estabelecem o ritmo de vida na sociedade e caracterizam a sua identidade, ditando o seu cotidiano real, seu trabalho e alimentando o seu imaginário mítico e criativo.

Estes ilhéus resistem bem ao trabalho duro e penoso que enfrentam os pescadores e lavradores e têm uma falsa impressão de liberdade que transmitem quando se encontram na faina da pesca e da lavoura. São donos de si e do seu tempo, e como diz Maldonado (1986) os lavradores/pescadores são donos de si mesmos.



Foto de Jandré Batista,

A identidade do ilhéu é, portanto, formada através da dura convivência com a natureza e com base nos mecanismos primitivistas de apropriação dos recursos do mar e da terra, pois o fazem com o trabalho braçal, a habilidade manual e o enfrentamento da rusticidade do meio. A vivência em ambiente hostil e a submissão lhe dão uma imaginação vivaz, trazendo temores do desconhecido, do sobrenatural e uma vivência de simbologias míticas ligadas às águas.

A exploração de uma agricultura familiar e rudimentar traz forte a marca da imaginação nos afazeres cotidianos e fortalece os laços familiares, uma vez que todo o trabalho é realizado de forma conjunta e se dá voz à experiência dos mais velhos.



“Família trabalhando” (foto de Jandré Batista).

O ilhéu faz parte de um grupo social que, por ser dependente da maritimidade[57], caracteriza-se como uma "sociedade de ausências e de esperas" (DIEGUES, 1998, p. 75), pois espera os que vão e os que voltam do mar, aguarda que o ciclo da natureza se complete na agricultura para poder fazer a colheita do plantio realizado anteriormente. Esta sociedade caracteriza-se assim por uma vida condicionada ao tempo intermitente.



Foto de Andressa Barros.

Porém, isso não significa estar a identidade de cada ilhéu estagnada. Ela esta em processo de transformação, de metamorfose, de adaptação aos momentos históricos pelos quais está passando, como a chegada da luz elétrica que trouxe a televisão, o computador e o telefone celular. A conclusão da ponte abriu espaço para animais maiores (bovinos e equinos), motocicletas, carros e caminhões.

É certo que ainda tem a influência que o ambiente lhes impõe e que a mídia moderna proporciona na invasão domiciliar feita pelos aparelhos da modernidade. No entanto, existem tradições arraigadas e enraizadas nesta cultura e que foram

[57] Maritimidade pode ser entendida como um conjunto de várias práticas (econômicas, sociais e sobretudo simbólicas) resultantes da interação humana com um espaço particular e diferenciado do continental: o espaço Marítimo. (DIEGUES, 1998, p.50)

transmitidas através da oralidade entre seus membros, e que permanecem inalteradas através do tempo.

Foi percebido também que existe uma clara divisão do trabalho entre o que o homem faz, a mulher e aquelas tarefas que participam todos os membros da família. É uma sociedade insular e como tantas que existem na área litorânea do Sul do Brasil, ela é patriarcal e os homens gozam de privilégios sobre as mulheres.

Procura-se, através da narrativa imagética estrutural, apresentar algumas das características desta sociedade. Para tanto procurou-se registrar os ilhéus em suas atividades cotidianas de trabalho, seja sair para pescar, atender o bar ou a padaria, cultivar e irrigar as hortaliças, navegar, pescar e até mesmo cuidar dos filhos.

Pescar é o homem que faz, mas ele só limpa os peixes. A limpeza dos siris e camarões é tarefa da mulher, bem como cuidar das flores e da sua colheita para venda. As máquinas são dos homens e a eles cabe também o serviço mais pesado, o conserto das redes, dos barcos e muitos também são artesãos.



Fotos de Bruna Kaster



Fotos de Carolina Brum




Fotos de Jandré Batista




Fotos de Carlos Recuero




Fotos de Carlos Recuero



Foto de Carlos Recuero



Foto de Jandré Batista



Foto de Carolina Silveira



Foto de Paulo Azambuja



Foto de Paulo Azambuja



Foto de Carlos Recuero



Foto de Paulo Azambuja



Foto de Carlos Recuero



Foto de Carlos Recuero



Foto de Solano Ferreira



Foto de Carlos Recuero



Foto de Paulo Azambuja



Foto de Paulo Azambuja



Foto de Carolina Silveira



Foto de Cadija Souza



Foto de Carlos Recuero



Foto de Jandré Batista



Foto de Paulo Azambuja

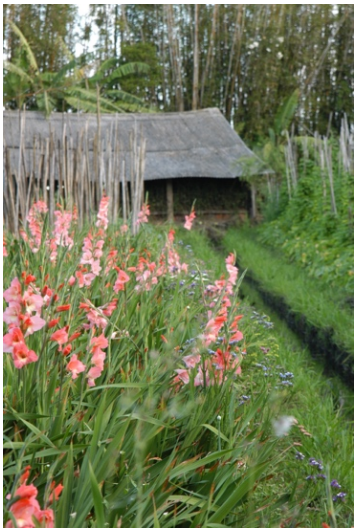


Foto de Carolina Silveira



Foto de Cadija Souza

A colheita das flores, normalmente é feita por mulheres, conforme percebemos na prancha de narrativa sequencial a seguir.











Fotos de Carlos Recuero.

1	2	3

4	5	6
7	8	9

Ao lado do galpão, onde a mulher trabalha, fica a plantação de flores.	As flores prontas para serem colhidas.	A colheita no jardim é feita através da escolha de cada flor.
A colheita da flor, é feita uma após a outra com cuidado e delicadeza.	A escolha das flores para compor o buquê.	Sobre os ombros, a mulher, com cuidado, carrega a colheita.
O cuidado ao colher, é feito para que cada flor não seja danificada.	Transportando as flores.	As flores são acondicionadas em embalagens no galpão de serviço.

10	11
12	13
14	15
16	

O Trabalho no galpão é harmonizar as flores nos buquês.	O homem, apenas observa, o serviço que é relegado à mulher fazer.
Os arranjos	O galpão de serviço, cheio de flores.
A escolha para os arranjos.	O preparo do buque de flores
A flores prontas para o transporte e o comércio.	














Fotos de Carlos Recuero.

17	18	19
20	21	22
23	24	25

O trabalho do homem é aquele onde prevalece a força.	O trabalho do homem é aquele onde prevalece a força.	O transporte marítimo das flores é relegado ao homem.
O transporte terrestre também é atividade do homem.	Carregando o balaio.	Supervisionando o carregamento na caminhonete.
Descarregando o barco.	Comprando um buquê.	Até no carregar as flores para homenagear um ente querido, se percebe a falta de habilidade com as flores.









Fotos de Carlos Recuero.

26	27
28	29
30	31
32	

Selecionando flores.	O cuidado na formação do buquê.
O trabalho feminino envolve todas as gerações e é um momento da conversa feminina.	O carinho e o cuidado com o trabalho da formação do buquê.
O buquê está terminado.	Pronto para ser colocado no balaio: o buquê pronto.
O homem observa o galpão florido, e o serviço que a mulher faz.	

















Fotos de Carlos Recuero.

33	34
35	36
37	38
39	40

A banca na frente do cemitério.	Aguardando os clientes.
Na feira o buquê recebe o Arranjo final.	O trabalho na feira é organizar as flores.
Preparando os buquês para a comercialização.	Preparando os buquês para a comercialização.

Escolhendo as flores.	A compradora de flores.

Quando da realização das fotografias sobre a produção de flores para o dia dos mortos, pelas ilhoas, percebeu-se e depois apurou-se que é um evento tipicamente feminino. Pois só as mulheres participam e é o momento que as avós, mães e tias podem conversar sobre "assuntos de mulher" e ensinarem/orientarem as filhas mais novas adolescentes que participam tomam contato com a realidade do mundo feminino adulto.

Foi interessante observar que quando um homem estava presente. Havia o silêncio. Quando eram só mulheres, era um tagarelar sem fim.

7.3 FOTOETNOTEXTOGRAFIA DO GRUPO FAMILIAR

Ao se produzir uma Fotoetnotextografia familiar procurou-se colocar em evidência os aspectos socioculturais e religiosos dos ilhéus que estão enraizados, justamente na construção e na tradição da família. Desse modo, foi possível perceber que a instituição "família" também foi muito presente no discurso dos sujeitos na sua construção Fotoetnotextográfica. Há a representação do pai, da mãe, dos "homens da família", etc. Era comum o pesquisador entrar na casa de um deles e escutar a solicitação: "*por favor, tira uma foto nossa? "*. Eles buscavam este registro e valorizavam quando tinham o retorno.

"*Eu nunca tinha me visto em uma foto em casa! Bah, nunca tinha me visto em foto assim",* disse o ilhéu apos observar durante algum tempo as fotos que lhe eram mostradas durante uma segunda visita em sua casa.

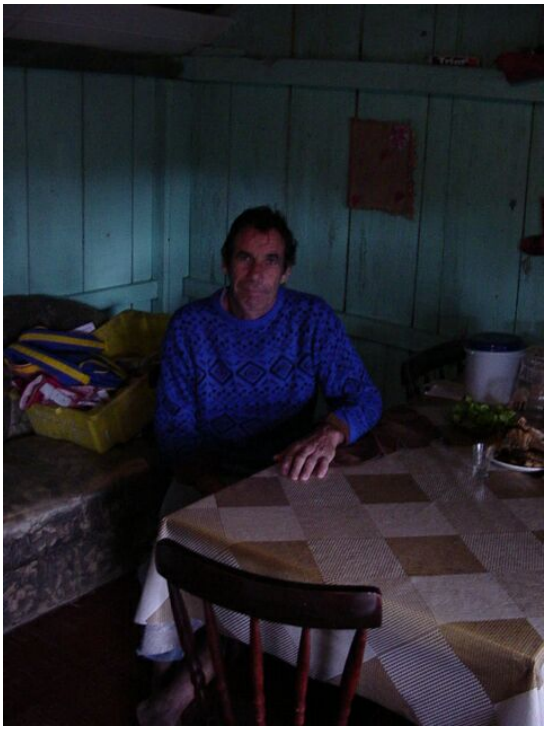


Foto de Carlos Recuero

Ocorre nesta fotoetnotextografia de descrever o assunto por meio da fotografia e, depois, de o "circundar" durante algum tempo como forma de retratos. Por meio deles, há uma busca por capturar a "aura de cada personagem", dando assim, um caráter mais intimista e pessoal para cada personagem.

Um contador de histórias por imagens tem esta possibilidade de, ao falar sobre grupos familiares em trabalhos etnográficos, procurar reunir em uma única imagem uma sólida e enigmática expressão do ilhéu de forma a preservar a sua originalidade e características culturais. Portanto, escolheu-se o retrato que desde a invenção da fotografia, traz consigo a estigma de ter uma parecença com a pessoa fotografada e a possibilidade de revelar a natureza da pessoa, de mostrar algo dele a sua personalidade.



Foto de Carolina Silveira



Foto de Solano Ferreira

A religiosidade é uma presença constante na construção identitária do ilhéu, bem como o seu apego as tradições herdadas de seus antepassados portugueses e sempre que é possível ela é colocada em evidencia nas festas religiosas. O retrato é uma das formas mais eficazes de mostrar o comportamento e de dar voz a expressão de cada individualidade fotografada.



Foto de Carlos Recuero



Foto de Carolina Brum

Outra característica observada no grupo familiar vai ao encontro do fato de ser o ilhéu dotado de uma imaginação muito fértil e ser surpreendentemente imitativo

(MARQUES, 1973), o que faz deles desde pequenos aprenderem a trabalhar, primeiro observando os mais velhos e depois executando. Assim, vão formando a sua personalidade, a sua identidade insular.



Foto de Henrique Gibbon

Os registros fotográficos, são como pequenas biografias de um tempo passado, que mostram nos rostos do presente a fibra e a perseverança dos seus antepassados. Cada foto, oferece a subtileza de expressões, que apresentam a sua tenacidade, orgulho, afeição e contextualidade entre pessoa, habitat e trabalho.



Foto de Andressa Barros



Foto de Solano Ferreira



Foto de Carlos Recuero



Foto de Paulo Azambuja



Foto de Carolina Brum



Foto de Andressa Barros

As mulheres da Ilha dos Marinheiros usam indumentárias comuns, mas por ocasião das festas, algumas se travestem com roupas tradicionais de Portugal, como forma de ressaltar as suas origens. É comum observar que as pessoas mais idosas "gostam de preservar as coisas antigas e valorizar tudo o que foi dos seus antepassados" (AZEVEDO, 2003, p.171). São mulheres de fibra e que desde cedo acostumadas ao trabalho e a obediência familiar (ao homem e aos mais velhos). Respeitosas e educadas nos afazeres do lar, tem sua liberdade constantemente vigiada. São trabalhadeiras e fazem todo o tipo de serviço. Na ausência de um homem na família, algumas assumem funções que não lhes são características.

As crianças ficam sempre sob seus cuidados e a formação religiosa é dada inicialmente por elas. São guerreiras da vida, pois, além dos afazeres domésticos, a educação com os filhos, trabalham na agricultura junto com os homens.





Fotos de Carolina Silveira

Acostumados as adversidades ocasionadas pelo penoso trabalho da pesca rudimentar e ao da agricultura familiar quase que primitiva, o ilhéu vive o presente (MARQUES, 1973) conformado com a própria vida, ri e chora, se encoleriza com facilidade e pela idade sabe se impor na liderança familiar. O pai é sempre o conselheiro, orientador e o primeiro professor na escola da vida. *"O pai sempre me diz tudo e me ajuda muito"* (Beto. 2009). São solidários com os vizinhos e alguns costumam realizar mutirões para as realizações das festas religiosas, onde pintam a Igreja, capinam o seu entorno e colocam e retiram os pórticos do evento.

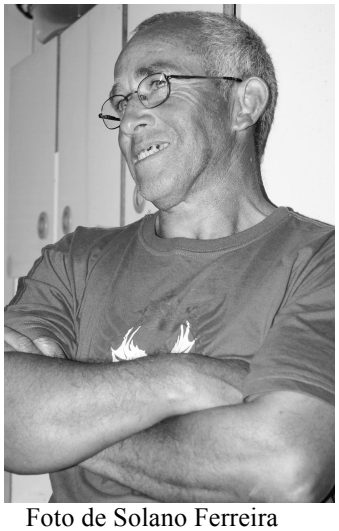


Foto de Solano Ferreira

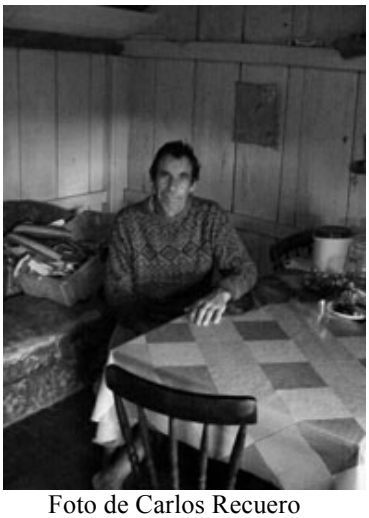


Foto de Carlos Recuero

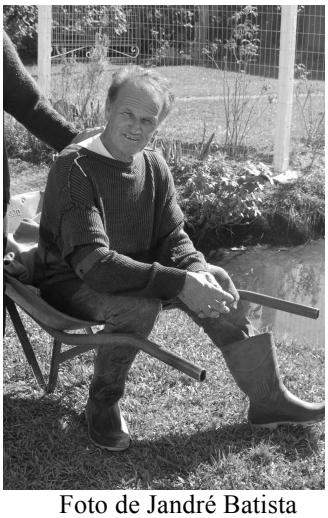


Foto de Jandré Batista





Fotos Paulo Azambuja

Alguns são solteirões e por morarem sozinho, sugestionam o mito do lobisomem, do estranho, daquele que levanta suspeitas sobre o seu viver. As crianças quando os veem, costumam sussurrar a seu respeito com temor. No entanto, todos são trabalhadores e respeitosos. Sempre recebem o estranho, o visitante, e após entabularem um relacionamento logo o convidam para entrar e procuram oferecer alguma coisa, para beber ou comer.

Quando são de idade avançada sobrevivem também com pequenos biscates e a parca aposentadoria que recebem pescadores/agricultores. Poucos foram além da cidade do Rio Grande, mas recordam o passado com nostalgia e sempre se referindo a ele como uma boa época, quando tudo era melhor e a ilha estava no apogeu. Gostam do álcool e quase sempre tem em suas casas, uma bebida para oferecer. Alguns dos entrevistados, os mais antigos, produzem a sua própria bebida típica da ilha, a Jurupiga, mas também costumam fazerem licores e vinho de uva e de laranja.



Foto de Jandré Batista

A alfabetização dos adultos se limita aos primeiros anos da escola primária (fundamental, hoje em dia) e por ocasião das visitas e entrevistas quando era necessário assinarem autorizações para o uso das imagens fotográficas, sempre chamavam um filho, filha ou neto e que quase sempre eram crianças, enfatizando que tem pouco contato e afinidade com a leitura. (Pensa-se que por isso a fotografia tenha sido um facilitador nas entrevistas, pois com a imagem o reconhecimento e entendimento era quase que imediato).


Foto de Bruna Kaster


Foto de Lyl Recuero

Os marinhenses têm uma forte identificação com o seu habitat e ser ilhéu é um agregador da identidade deste povo e participar das atividades comunitárias, como por exemplo das festas religiosas, os tornam mais integrados e reconhecidos por seus pares. Maninho, por exemplo é filho da Preta (Dona do Bar), assador de todos os churrascos da ilha, pescador e faz conserto de redes.



Foto Bruna Kaster

7.4 FOTOETNOTEXTOGRAFIA SOBRE MITOS E LENDAS

A Fotoetnotextografia que se apresenta sobre mitos e lendas é uma tentativa de apresentar explicações visuais aos acontecimentos "misteriosos" que permeiam o imaginário popular deste habitante insular. Foi perceptível também no discurso Fotoetnotextográfico desenvolvido pelo ilhéu no capítulo 6, a presença dos seres mitológicos, de "medos" que foram retratados nas imagens.

Aqui se apresenta, então, uma série de imagens realizadas em diversos intervalos de tempo, de forma que quando reunidas ao texto, narrassem um pouco das questões

primordiais ligadas ao habitante insular, litorâneo, que receia o sobrenatural, crê em mitos e acredita em lendas. Ele é temente a Deus e escolhe com fervor seu santo padroeiro. Entretanto, o ilhéu é supersticioso e tem sua vida ligada ao empirismo e ao sensorial, algo que foge à percepção do homem continental.



"Estragos feitos nos enfeites do Cruzeiro-Foto" (foto de Carlos Recuero).

O nível da memória e da tradição, na sua relação com os mitos, com as lendas e casos sobrenaturais, permeia a vida do grupo e tem nos antigos as práticas originárias destes modelos em suas relações com as coisas materiais e imaginárias, existindo uma estreita relação com a afirmação da identidade insular e a maritimidade[58], com o inexplicável, o sobrenatural, os lugares assombrados e os mitos através da repetição de eventos e sua invariabilidade.

Valendo-se dos depoimentos e da observação sobre a ficção da construção de suas lendas, mitos e causos que fazem parte da sabedoria popular ilhéu, procurou se buscar imagens que pudessem ser associadas a uma "Fotoetnotextografia do mito e da lenda" e que mostre as maldades das bruxas, o voo que fazem à noite por entre os caminhos, assustando os passantes e estragando suas coisas, conforme narram muitos dos ilhéus.

[58] Maritimidade. Um conjunto de várias práticas (econômicas, sociais e sobretudo simbólicas) resultantes da interação humana com um espaço particular e diferenciado do continental: o espaço marítimo. (DIEGUES,1998, p.50)

O relato oral de Carocha, pescador da Marambaia, e do Bita, também pescador sobre a imagem popular daquela que se transforma em "Barbuleta Preta" (MARQUES, 1973, p. 63) como diz Marques sobres as Bruxas que depois de ficar "*inticandu*" com os homens de imaginação vivaz e supersticiosos.

O depoimento do Carocha diz:

> *"Olha nois táva num lugar lá no Retiro (local próximo ao oceano e ao município de São José do Norte)[59]. Sem nada. Não tinha casa, não tinha gente, não tinha nada. Noís muito namorador e ia nos lugar das vila dos outro pescador do norte. Depois nóis voltava a cavalo. Eu e o Bita tava voltando até onde o meu pai tava esperando. Ele tinha acendido um liquinho, para nóis o achar. Tinha muita cerração e tava escuro que nem preto.*
>
> *Nóis tava a cavalo e no meio do nada, começamo a ouvi risada de muié. Riam na nossa frente. Riam atrais de nóis. Riam encima de nóis. Isso foi um vinte minuto, nois caminhandu e ouvindo as risada. Olha era as Bruxa[60]! Elas andam atrás de home solteiro. Nois tinha só 28 ano e era solteiro. Mas era as Bruxa! Depois elas vira barbuleta. Hoje não se fala mais nisso. Nóis os véio sabemu, mas a gurizada não".*

[59] Nota do autor. A cidade de São José do Norte, dista da ponta da Marambaia, na Ilha dos Marinheiros, cerca de 2km pela água através do canal de acesso do Oceano Atlântico à Lagoa dos Patos.

[60] Bruxas. Outro integrante dos mitos e lendas do litoral Sul-Riograndense, segundo Lilian Marques (1973). "(...) A bruxa não é necessariamente, como em outras localidades, a sétima filha do sexo feminino. É escolhida entre as mulheres solteironas ou viúvas, que vivem afastadas do convívio popular. Tem as mesmas propriedades de lobisomem, quanto a tornar-se visível e invisível. Transforma-se em "barbuleta preta" e voa sem ser vista" (MARQUES, 1973, p.63)



Espantalho “barbuleta”[61] (foto de Carlos Recuero).

Halbwachs diz que existem memória individuais e memórias coletivas, o que “em outras palavras, o indivíduo participaria de dois tipos de memórias” (HALBWACHS, 2006, p. 71) pois suas lembranças pessoais, embora ligadas a eventos coletivos, só seriam suas e que o grupo se apropriaria delas apenas quando fosse interesse dele, remetendo para o fato das questões míticas que vive o indivíduo ilhéu.

Também se percebe como diz Durand nesta sociedade, “pontos de condensação simbólica, objetos privilegiados aonde se vêm cristalizar os símbolos” (DURAND, 2002, p. 45), onde os “beques” dos barcos, os tortuosos caminhos por entre as “taquaras”, ou as lendas dos homens do mar regem o agir do homem e da mulher no seu cotidiano, seu imaginário e formam as características desta sociedade insular.

[61] Barbuleta, bruxa segundo a mitologia praieira (MARQUES,1973, p.63).



"Begues" (fotos de Carlos Recuero e Paulo Azambuja).

Assim, a invenção, a lenda e o mito que são para os mais jovens "causos" e que acreditam tratar-se de apenas algumas histórias que são contadas 'nas cozinhas', durante as refeições e enquanto aguardam o telejornal e a novela, são na realidade aspectos sócio culturais relevantes para o estudo da identidade insular e do seu comportamento social. Mas, estas relações com o mítico, o sobrenatural, fazem parte da comunidade e ao serem estudadas abrem uma visão sobre a cultura, a identidade e a simbologia que ainda orienta a vida de todos os "marinhenses"[62] e a forma como se reconhecem.

É como relata Seu Laudelino do Basílio, 67 anos:

> *"Os antigo falava que tinha Lobisome[63]. Eu me alembro. Eu era pequeno e tava durmindo no chão, na frente do fogão. Aí começou uns barulho na rua e o cachorro gritava e acuava, era um barulho muito forte. Ai todos saíram de casa pra vê, meus irmão, todos e eu fiquei durmindo no chão. Depois eles disseram que era lobisome. Eu disse, mas vocês me deixaram sozinho, e se ele me pega. (Risos...) É tinha lobisome sim. Não sei se era cachorro grande, feio. Mas tinha lobisome. Hoje não se fala mais nisso, mas os antigo sabe".*

> *"Os antigos contavam que ali perto do arroio da Panasquera tá o cemitério dos negros. É por ali, por ali mesmo(...) Muita gente tinha medo de passar ali de noite. É, e o lobisomem mataram, defronte o*

[62] Marinhenses. Termo que identifica o nativo nascido na Ilha dos Marinheiros.

[63] Lobisomem. Pode ser qualquer homem, geralmente os solteirões ou viúvos que morem sós, são os mais " aperseguidus di sê lobishôme". "(...) No dizer do povo, o dito lobisomem, às sextas-feiras, no "ponto da meia noite", "vira cachorro cresce as presa, lá Neli, i sai di quatru pé pelos escuru, aperseguindu as pessoa". Torna-se imaterial, com a propriedade de aparecer e desaparecer. (...) "assusta us otro cachorro". (MARQUES,1973, p.63)

clube nas taquara. Era e foi o que contavam" (Joca, Ilhéu).



Foto Carlos Recuero

Rosa em depoimento à Azevedo (2003) que perguntava se ela se recordava de alguma lenda ou história de lobisomem, conta:

> "A gente tinha muito medo porque minha mãe falava que em Portugal aparecia lobisomem e bruxas. Um dia de sexta-feira nós saímos e minha mãe falou: Hoje é sexta-feira, dia de lobisomem. Nós fomos ao circo elegante aqui na Marambaia. Quando nós vínhamos ali no beco da falecida mamãe, avistamos aquele baita homem, vestido com um pelego desses de botar nos cavalos. A Alzira desmaiou e foi levada nos braços para casa. Mas disseram que era o falecido Antonio Viola, soubemos depois que bateram nele por nos ter assustado. Quando uma criança chorava muito à noite, diziam que eram as bruxas que não deixavam dormir, minha mãe me ensinou então a benzer. A gente vai no quarto onde a criança dorme e faz uma cruz em cada canto e pronuncia as seguintes palavras:
> No redor dessa casa
> Anda uma grande contista
> São Pedro, São Paulo, São João Baptista
> Jesus me vale, Jesus conquista.
> E reza ao senhor do Horto. Dizem que se a gente errar as bruxas respondem. Tem que dizer 'em redor desta casa e não em deste lugar" (AZEVED0, 2003, p.182).

Um jornalzinho escolar, denominado de ILHÉU, feito pelos alunos da escola Sylvia Centeno Xavier, localizada no Porto do Rey, publicava em sua edição número 1, de agosto – setembro de 1995, o seguinte;

> Bola de Fogo – Assusta moradores da Ilha. No dia 23 de agosto à noite, 4 mulheres iam passando distraidamente pela Marambaia. Quando avistaram uma enorme bola de fogo, fazendo com que elas gritassem. Os moradores da Marambaia disseram que era o "Boi Tatá"[64]. Há pessoas que dizem que isso é um pássaro que quando voa abre as asas e aparece em sua cauda uma luz em forma de uma bola e outras dizem que quando alguém carneia um animal, a gordura sobe para as nuvens e com o calor do ar forma-se uma bola de fogo. Reportagem Flávia, Fabiane Marques e Sibele (ILHÉU, 1995, p.04).

[64] Boi Tatá – Fogo-fátuo. Vem do guarani mboi, cobra, e tatá, fogo, cobra de fogo, é mais uma crendice do que uma lenda. (NUNES & NUNES, 1982, p. 67). "Sprito perdido" (Fogo-fátuo) é considerado, como um espírito perdido que aparece "nus lugar invisive aquela tocha di fogo"- a cabeça do "spritu mau" é de fogo. Os compadres que se casam, quando morrem, seus espíritos se batem e lançam fogo no ar. (MARQUES, 1973, p.63).



Figure 14: Jornalzinho da escola Sylvia Centeno. ILHÉU, 1995


ILHÉU

LEMBRANDO OS BAILES DA ILHA

"CORPO ESTRANHO" É ENCONTRADO NA MACEGA.

PRÓXIMO AO DIA 18 DE JULHO FOI ENCONTRADO UM HOMEM DESCONHECIDO, ESTAVA MORTO, PERTO DA ILHA DAS POMBAS.

SEGUNDO O ESTUDANTE LISANDRO E O AGRICULTOR ALTEMIR, ESTAVAM INDO

ILHÉU

DIA 2 DE AGOSTO FOI INAUGURADA A ESCOLA SIYVIA CENTENO XAVIER

NO DIA 2 DE AGOSTO DE 1993 FOI INAUGURADA A ESCOLA SYLVIA CENTENO XAVIER.

DURANTE UM BOM TEMPO TODOS NÓS SONHAVAMOS COM UMA NOVA ESCOLA, POIS A ESCOLA ONDE ESTUDÁVAMOS NÃO TINHA TAMANHO SUFICIENTE PARA TODOS OS ALUNOS, POIS ERA OCUPADA POR ALUNOS DE 1ª à 8ª SÉRIE.

NA INAUGURAÇÃO DA ESCOLA COMPARECERAM VÁRIAS PESSOAS IMPORTANTES.

FOI UMA FESTA MUITO DIVERTIDA PARA TODOS NÓS.

REPORTAGEM: LICIANE DIAS / FABIANE GOMES

E L C

ESPORTE CLUBE LIBERTADOR

ONDE VOCÊ SE DIVERTE COM JOGOS, FESTAS, BAILES E BINGOS.

VENHA E PARTICIPE CONOSCO

ESPERAMOS VOCÊ!

(MARCELA/GISELE/THIAGO/MICHELE

SOCORRO

SOCORRO!!

AI!

AI! AI!

BOLA DE FOGO ASSUSTA MORADORES DA ILHA

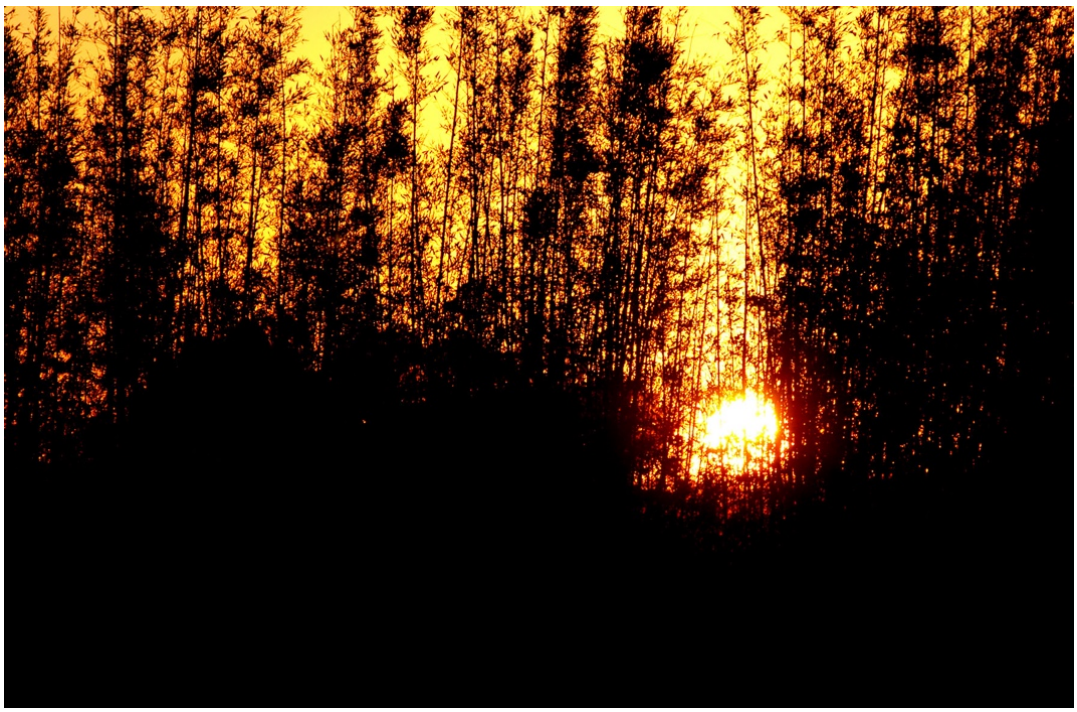
NO DIA 23 DE AGOSTO À NOITE, 4 MULHERES IAM PASSANDO DISTRAIDAMENTE PELA MARAMBAIA, QUANDO AVISTARAM UMA ENORME BOLA DE FOGO, FAZENDO COM ISTO QUE ELAS GRITASSEM. OS MORADORES DA MARAMBAIA DISSERAM QUE ERA O "BOI TATÁ". HÁ PESSOAS QUE DIZEM QUE ISSO É UM PÁSSARO QUE QUANDO VOA ABRE AS ASAS E APARECE EM SUA CAUDA UMA LUZ EM FORMA DE UMA BOLA E OUTRAS DIZEM QUE QUANDO ALGUÉM CARNEIA UM ANIMAL, A GORDURA SOBE PARA AS NUVENS E COM O CALOR DO AR FORMA-SE UMA BOLA DE FOGO.

REPORTAGEM: FLÁVIA / FABIANE MARQUES / ISIBELE

Figure 25: Jornalzinho da escola Sylvia Centeno. ILHÉU, 1995



“Lua na Ilha dos Marinheiros. Bola de fogo? ” (Foto de Carlos Recuero).



“As taquaras que protegem dos ventos e do sol e que abrigam o lobisomem”
(Foto de Carlos Recuero).

Existe em quase toda a ilha um conjunto de labirintos, formado por taquaras, onde as relações de parentesco e de trabalho se refletem na dominação do espaço geográfico, estruturando a noção de comunidade e a disposição familiar. Entre as

residências, "(...) encontramos os caminhos de taquaras que escondem tudo e todos e de forma instantânea, "avisam" qual a direção do vento, se vai chover fraco ou se virá tempestade" (LIMA, 2003, p. 417).



"Os caminhos cercados de taquaras" (foto de Carlos Recuero).

A íntima ligação do ilhéu com a natureza com os fenômenos naturais forma a fisionomia antropogeográfica[65] do homem da ilha. Aqui, o isolamento fundamenta a sua cultura e um primitivismo social, uma vez que as influências culturais externas, se deram até pouco tempo apenas pelo que se ouvia pelo rádio. Com a chegada da luz há pouco mais de 10 anos, passou a ter condições de melhorar a sua integração social com o resto do continente.

A existência simples dos habitantes da ilha, remete ao que Marques, apurou sobre o pescador artesanal do sul, onde diz sobre a sua pessoa como;

> Temente a Deus e aos seus santos padroeiros "(...) mas deixou-o ainda supersticioso". "Receia o sobrenatural; crê em mitos; usa "bentos", talismãs. Utiliza-se de "rezas" especiais para afastamento dos "mau spritu" e do "mau olhadu". Teme os "maus agoro" e uma serie di coisas "qui não presta dizê ou fazê"; protege sua casa com "registo" de santos (MARQUES, 1973, p.16)

[65] Antropogeografia –É um ramo da geografia humana, e aqui visto como o espaço de vida dos grupamentos humanos

Há os "*espantalhos de gente*" que protegem como talismãs seus poucos pertences e assustam os estranhos com sua "*sobrenaturalidade física*", pois reproduzem os *"maus spritu"* (como diz, literalmente, um dos moradores) que à noite vagueiam pela ilha, travestidos de lobisomens ou velhas bruxas feias.



Foto de Carlos Recuero.



Foto Carlos Recuero



“Espantalho de Barco” (fotos de Carlos Recuero).



Foto de Carlos Recuero

Por terem quase que intactas as tradições herdadas dos antepassados e terem uma íntima relação com a maritimidade e insularidade, os ilhéus fazem do ritual mitológico algo capaz de ser relacionado com as divindades. Normalmente atribuem as lendas e os mitos ao que não conseguem explicar com o intelecto, atribuindo a deuses e outros monstros o que acontece no cotidiano (ainda que jamais por eles presenciado).



Foto de Carlos Recuero.

"*A cruz foi derrubada. Disseram que foram os turistas, mas ninguém viu! Prá mim foram elas. Elas não gostam de coisas do bem!* (depoimento de Germano.2012).

"Foram elas sim. As bruxas estragaram o barco todinho! A gente não vê, mas sabe sim. " (depoimento de Laudelino. 2010).



Foto de Henrique Gibbon.

É uma narrativa fantasiosa que se vale de imagens do real do ilhéu para propor uma viagem à imaginação insular e representar assim o fantástico e o fictício escutado nas entrevistas orais obtidas.

> *"Professor o senhor pode me comprar umas balas para o meu revólver? Eu dando uns tiros pode ser que não venham mais aqui me tentar roubar e assustar" (*Irezilda. 2009)



“Espantalhos voadores” (fotos de Carlos Recuero).

Existe também a lenda do barco que a rede se enroscou na hélice. Então, o barco à deriva foi levado pelos ventos (demônios), bateu nas pedras dos molhes da barra em Rio Grande e, quebrado, furado em pedaços, fez com que a água entrasse. Porém, conseguiu voltar levado pelos pescadores da Marambaia até a ilha. Assim, “*Nenhum pescador morreu, pela intervenção de Maria e de Jesus”*, nos conta Isolina, “ *pois Deus estava com eles*” (LIMA, 2003. p. 510). São aspectos culturais que abordam o folclore, a tradição e a superstição insular, o que foge a lógica do habitante continental.



“Barco afundado” (foto de Carlos Recuero).

7.5. CONSIDERAÇÕES SOBRE A FOTOETNOTEXTOGRAFIA

O uso da fotografia conjugada com o texto como linguagem faz com que se perceba que a fotoetnotextografia é também falante, e que apesar do seu aparente mutismo visual, quando conjugada com palavras, a imagem é uma linguagem que adquire mais força comunicativa, pois se torna elucidativa, esclarecedora e dá mais entendimento ao que se fala, principalmente em pesquisas etnográficas, pois conta de outra maneira o que se vê e se quer falar.

Sinaliza-se ainda que o uso da fotoetnotextografia é vantajoso, pois narrativas etnográficas com fotografias podem e devem ser aprimoradas e difundidas, ao ponto de que se consiga que o próprio sujeito pesquisado fale cada vez mais ele mesmo de si também através de imagens e elucide comportamentos culturais que se estudam.

É uma meta a se almejar e que se busca alcançar, porém é necessário que metodologias sejam aprimoradas e se tornem acessíveis a todos para a sua utilização, pois existem duas visões e dois discursos, o do nativo e o do pesquisador.

Interpretar fotografias é também um exercício de semiótica e uma forma pela qual se pode compreender o mundo, o que possibilita poder se analisar a produção de significados, através do modo como foram realizadas as abordagens visuais de seus sujeitos.

A narrativa do pesquisador mostra a visão de fora, a visão do outro e a do nativo mostra a própria visão histórica e ambas desvelam sistemas de signos escondidos nos objetos de pesquisa etnográficos, que por serem uma linguagem podem ser lidos e que podem dissipar dúvidas no estudo dos fenômenos sociais.

Os significados podem ser oferecidos pela visualidade do fenômeno e é pela compreensão das imagens como linguagem que estes significados falam de como o nativo vê o mundo e de como ele vive no mundo. Uma fotografia é uma forma de dar significado e exibir a voz da própria imagem.

A produção fotoetnotextográfica realizada pelo pesquisador e pelo pesquisado apresentam dois vieses, um ‘como eu faço’ contada pelo nativo e outra ‘como ele faz’ contada pelo pesquisador, caracterizando o uso de uma linguagem tradicional e imagética, caracterizando um exercício de linguística

Usando um método analítico semiótico para se entender um processo de interpretação de fotografias e desenvolver a capacidade de se ler as imagens como um

recurso surpreendente que dá a oportunidade de ver, pensar, expressar e comunicar ideias.

Se a eficácia das palavras está na coerência e clareza regidas pela gramática que fornece estruturas para a compreensão, a eficácia da fotografia está em sua retórica visual pois pode fazer o mesmo, indo além ao mostrar sobre o que fala, desde que aplicada de forma eficaz. Sendo assim a fotoetnotextografia traz consigo a clareza, a coerência, a visualidade e a possibilidade de se rever o fenômeno do qual se fala.

> "*Fizeram um furo na porta da Igreja. Não se sabem quem foi, mas era prá olha a image de Nossa Senhora".*



Foto de Carlos Recuero.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta tese buscou-se discutir e compreender a produção de sentidos provenientes de fotografias como forma de reconhecimento social a partir do olhar do fotografado, em diálogo com o olhar do fotógrafo (produtor da foto) através de uma Fotoetnotextografia. Para isso, desenvolveu-se duas abordagens diferenciadas. Uma com foco no discurso imagético produzido pelo pesquisador e outra com o foco no discurso imagético produzido pelo pesquisado (que, nesse caso, passou a ser autor e ator do processo de pesquisa).

Justamente pensando nesta abordagem (e com o caráter do discurso imagético focado na fotografia), sugeriu-se um repensar metodológico, propondo a criação e o desenvolvimento de uma *Fotoetnotextografia*. Este método buscou reunir um conjunto de técnicas que facilitasse ainda mais a descrição, a leitura e a compreensão de trabalhos que façam uso de fotografias como linguagem em campos da ciência antropológica e nos estudos etnográficos. Naturalmente, não descartando e nem desfazendo ou mesmo desmerecendo os métodos anteriores. Muito pelo contrário. Buscou-se uma inspiração, baseada nas brilhantes técnicas já desenvolvidas por diferentes autores e que mostraram resultados eficazes na pesquisa, como a etnografia visual de Bateson e Mead de 1938 e a fotoetnografia de Achutti de 1997. Buscou-se, então, somar aos processos já existentes em uma nova forma de produzir e ler discursos etnográficos, o que se julga ter conseguido com a criação do que se denominou de Método Fotoetnotextográfico.

Assim como na etnografia e na fotoetnografia, a Fotoetnotextografia tenta retratar uma cultura específica por meio da observação participante, do diário de campo, da vivência e do contato cotidiano com os nativos, utilizando-se (sempre) do aparato da fotografia. O seu diferencial, é que ela busca juntar, em um mesmo texto, imagens fotográficas e textuais, atribuindo uma importância de igual peso a ambas as partes. Assim, este método estabelecido para a narração discursiva de processos sociais, mostrou-se eficiente e com sensíveis melhorias sobre a fotoetnografia, que traz as imagens em um momento e o texto sobre elas em outro momento, em vez de integrá-las. A Fotoetnotextografia busca desvincular a ideia da imagem fotográfica como um mero anexo ou ilustração da pesquisa, tentando vincular o seu sentido a uma parte fundamental do texto acadêmico, como um discurso único, que complementa e é complementado pela forma tradicional de descrição dos fenômenos. Ela (a Fotoetnotextografia) não vê a imagem e o texto como dissociados. Em vez disso, a

imagem é usada como parte do corpo do discurso cientifico sobre o objeto que se investiga e descreve, dizendo e contemplando o que algumas vezes as palavras não conseguem falar, ao mesmo tempo em que é elucidada por elas. A partir disso, desenvolveu-se esta nova metodologia que é estruturada de duas formas: (1) *a fotoetnotextografia em pranchas textuais e visuais* (que podem ser sequencias ou estruturais) e (2) *a fotoetnotextografia em parágrafos imagéticos descritivos sociais* (que ocorrem mesclando textos e imagens como se fossem parágrafos no corpo do texto).

Buscando compreender o reconhecimento social, verificou-se ser fundamental não partir apenas do olhar do pesquisador/fotógrafo, pois percebeu-se que fenômenos sociais possuem um caráter individual e coletivo que parte do centro de sua origem e cultura, implicando em uma decodificação, talvez, mais enriquecida quando construída pelo próprio participante do processo, ou seja, do sujeito pesquisado (nativo). Isso quer dizer que ainda que o pesquisador tenha a bagagem teórica, o domínio da técnica e o olhar apurado para o recolhimento de informações de uma população em análise, sem a reflexão e a participação ativa do nativo, estes dados podem ser viciados, arriscando ter uma percepção distanciada da realidade daquela comunidade. Por isso, juntou-se as duas etapas: uma que parte do olhar do ilhéu, sujeito da Ilha dos Marinheiros e que é repleta de sua identidade, autonomia e percepção de mundo (a qual chamamos de "o discurso fotoetnotextográfico do ilhéu", no capítulo 6); e outra que parte do olhar do pesquisador, que é quem domina as teorias, os conceitos e a técnica para o desenvolvimento da pesquisa (a qual chamamos de "o discurso fotoetnotextográfico do pesquisador", no capítulo 7).

Com ambas as partes, percebeu-se ser possível desenvolver uma Fotoetnotextografia (ou mesmo uma etnografia) com um caráter ainda mais qualitativo, pois a quantidade de dados adquiridos (e que são fidedignos à vivência do nativo) é ainda mais enriquecida do que quando parte apenas do olhar do etnógrafo. Assim, foi possível desvendar estes sentidos produzidos pela fotografia enquanto forma, espaço de reconhecimento (e até mesmo reelaboração) social do sujeito que é fotografado. E isso se deu não apenas pelo olhar do pesquisador/fotógrafo, mas também (e em conjunto) com o olhar do fotografado.

Percebeu-se a existência de facetas identitárias que são trabalhadas nesta produção de significados de si e que são reafirmadas pelos nativos quando eles próprios retrataram a sua realidade. Assim, quando o pesquisador desenvolveu a sua

Fotoetnotextografia, ele encontrou elementos fundamentais que integram a identidade do ilhéu e que são reproduzidos no discurso fotográfico de ambas as partes (do pesquisador e do pesquisado). Estes elementos foram: a religiosidade, a família, o trabalho e as lendas e mitos da Ilha dos Marinheiros. Reconhecendo estes pontos, a Fotoetnotextografia do pesquisador alcançou uma organização estrutural, redesenhando o texto da pesquisa e mostrando onde e como o reconhecimento do sujeito através da fotografia era reafirmado nesta comunidade.

Com os resultados obtidos, pensa-se incorporar mais um processo de linguagem para a produção e a divulgação de pesquisas etnográficas. É entusiasmante a produção de trabalhos pelo próprio sujeito da pesquisa (que consideramos ator/autor) algo que, do ponto de vista etnográfico e antropológico, julgamos uma prática que deve ser incentivada e aprofundada. É importante, também, ter-se um manual de procedimentos pré-estabelecido (assim como atentar para as orientações da Fotoetnotextografia que se desenvolveu nesta tese, no capítulo 4) para elaborar a metodologia em pesquisas futuras nessa área das Ciências Sociais.

Se a imagem pode revelar a fala, ela é capaz de estimulá-la, pois a fala busca dizer a imagem, contribuindo para revelá-la. Esse uso de duas linguagens (imagens e textos ou mesmo imagens e a fala) reforça o poder de persuasão e eloquência do discurso complexo produzido pela Fotoetnotextografia. Isso configura o seu uso como linguagem sincrética (verbo-visual) que mostra a "verdade" estudada, auxiliando o tratamento dos objetos abordados, especialmente quando une visões e percepções dos nativos com a do pesquisador.

O homem sempre quis mostrar seus feitos, suas conquistas e, de alguma maneira, preservar-se através de imagens que produzia. Assim, ia conservando a sua cultura também de forma visual. Com o advento da fotografia e a liberação da 'habilidade da mão' do autor e, posteriormente, com a miniaturização dos equipamentos fotográficos e o surgimento das novas tecnologias, a produção de imagens aumentou de forma considerável, até surgir o termo "somos uma civilização de imagens", como se o texto tivesse passado para o segundo plano.

Todavia, fotografar com este intuito de produzir imagens para uma linguagem etnográfica exige que se aprenda a ler as imagens que se produz, o que ainda é um desafio para seus autores e atores. Para esta prática, necessita-se o aprofundamento de estudos, assim como o aperfeiçoamento de um aprendizado técnico, metodológico e científico.

Já que se fotografa tudo e sem limites, se deve verificar (para a ciência) se esta produção de imagens pode ser vista como uma produção que vai além do registro de recordações ou lembranças, e age como uma linguagem com potencial narrativo e, ainda, explicativo, passível de revelar o mundo. Deve-se verificar se essas imagens não são falsificadas (no sentido de sobrepor a técnica sobre a "realidade" retratada ali, alterando-a), mas também, se servem a outros fins, se são inteligíveis, se são um discurso, uma forma social de expressão, uma linguagem que cria sentidos capaz de narrar os aspectos etnográficos, culturais e sociais da sociedade ou comunidade em estudo.

A reprodução visual do mundo circundante permite uma recepção lógica do registrado, através da visualização do objeto. Assim, a imagem narra tanto quanto os tradicionais textos constituídos por palavras. Porém, ainda existe todo um pensamento por parte da academia contrário a esta afirmação (o que é justificado pelo pouco uso de imagens em trabalhos acadêmicos). O texto, para estes pesquisadores, ainda parece ser a melhor escolha para narrar a realidade. Este pensamento tenta justificar-se pela possibilidade de possíveis ambiguidade das imagens, sua interpretação duvidosa, a existência de mensagens subliminares, entre outros argumentos (como vimos no capítulo 2 e 3). Contudo, o mesmo pode acontecer com a construção das palavras. Escolhemos os termos que iremos usar, escolhemos as formas de escrever, estruturando um pensamento textual que é repleto de nossa identidade e, consequentemente, de nossas ideologias, cultura e demais escolhas que determinam o nosso ser. Se a imagem não é transparente, a linguagem verbal também traz sua opacidade.

Com este estudo, ainda, se percebeu que no mundo cotidiano do nativo parecem inexistir esses pressupostos de "manipulação do pensamento" por meio da imagem. Ali, na construção e na leitura da imagem fotográfica, o processo é direto e sem uma busca de sentidos ocultos ou imaginados com a intenção de mascarar a "realidade". A produção da imagem destes sujeitos teve como referência o seu cotidiano e buscou retratar a sua verdade, a sua vida, os seus gostos e costumes, excluindo a necessidade de alterar o mundo em que o sujeito está inserido.

Compreende-se ainda que produzir pesquisas recheadas de textos longos e pesados para encher estantes em algum canto de uma biblioteca é algo triste e que não tem serventia, nem mesmo para a comunidade científica. Por isso, acredita-se que é necessária uma busca pela produção de textos mais atraentes e com mais visualidade (por meio do uso de imagens), mesclando a escrita textual com a imagética. Essa

premissa pode ser justificada justamente pelo forte vínculo ao visual que a nossa sociedade vivencia. Assim, a utilização de imagens como forma de divulgação do conhecimento (assim como já se é discutido a produção de uma escrita com o uso de textos mais acessíveis e simples) são modos de tornar a pesquisa científica menos monótona e com maior possibilidade de divulgação, visto que amplia o seu público e também o interesse pelo conhecimento que é narrado na "linguagem" da sociedade.

A convicção de que existe cientificidade também no texto visual é uma premissa e uma provocação que já é aceita nas ciências sociais como há muito o é nas ciências exatas. Com esta pesquisa foi possível comprovar novamente o seu poder de construir conhecimento. Percebe-se, porém, que no mundo acadêmico há falta de um prévio aprendizado sobre como se pode produzir um "discurso narrativo" por meio da imagem, dotado de sentido que possibilite leituras pertinentes (talvez, justamente, pelo despreparo técnico do pesquisador para lidar com a fotografia, por exemplo). Constata-se, então, a necessidade da constituição de uma disciplina acadêmica que contemple esta formação com foco no desenvolvimento e compreensão da imagem enquanto discurso social, associada com a escrita textual.

Gregory Bateson, Margaret Mead, Bronislaw Malinowski, John Collier Jr. são alguns dos autores/pesquisadores que aprofundaram o uso da fotografia na antropologia visual. Luis Eduardo Achutti chamou a sua variação sobre o uso da fotografia na antropologia visual de Fotoetnografia (o que é uma melhoria na antropologia visual tradicional). A nova forma de produzir e apresentar trabalhos etnográficos em que o texto e a imagem convivem harmoniosamente no corpo do trabalho cientifico elucidam melhor a descrição dos fenômenos estudados. Como vimos, se algumas imagens "tudo" diziam, outras exigiam uma descrição textual, assim como alguns textos só se tornavam compreensíveis integrados a imagens.

Assim, pensa-se que foi possível compreender e gerar uma reflexão sobre a linguagem visual fotográfica, provocando uma discussão de como a fotografia atuaria para e entre os ilhéus no seu discurso de reconhecimento social (tanto do sujeito quanto de seus grupos de pertença).

A narrativa fotográfica proposta pela Fotoetnotextografia foi eficiente ao descrever processos sociais etnograficamente, ainda mais quando os atores se identificam nas imagens apresentadas (e fazem parte de sua elaboração), configurando a existência de uma linguagem que fortalece o processo comunicacional, além da possibilidade de dar uma identificação mais clara aos fenômenos observados pelo

pesquisador.

Quanto à possibilidade de criação de uma consciência coletiva educativa, percebeu-se que, de fato, a metodologia desenvolvida descreve satisfatoriamente os processos de verificação de juízos sobre os comportamentos sociais do outro (como foi visto nos trechos de entrevistas apresentados no capítulo 7, onde os ilhéus "reviam" seu cotidiano, sua casa, seu pátio, suas plantações, etc.). Assim, verificou-se que a imagem fotográfica ajuda e pode fomentar a educação coletiva, bem como o aprimoramento da formação de uma consciência social através do reconhecimento social e da percepção visual da realidade apresentada nas imagens. A fotografia causa um "estranhamento" do corriqueiro, tornando-o visível.

Percebeu-se (também) que os ilhéus continuam 'arredios' ao 'outro' (ao diferente, ao que "não é do seu lugar") e que eles realizam suas ressignificações específicas por meio de suas mediações culturais, religiosas, etc. Esta é uma característica de populações ligadas à produção primária, à vida litorânea e que se situa próxima ao mar e à uma natureza regida pelo ciclo dos ventos, das águas e ao tempo das estações. Estes sujeitos mostraram-se capazes compreender melhor o seu espaço físico e suas práticas religiosas a partir da visualização das fotografias desses acontecimentos. Foi estabelecido um diálogo com o fotógrafo, dando à sua leitura um caráter de algo "real", "verdadeiro", além de apontarem para elementos significativos daquilo que observam, logo, instaurando seu ponto de vista de *insiders*.

A produção de fotografias feitas pelos nativos (crianças da escola) que criaram imagens únicas e repletas de informação sobre a sua própria vida, de seus relacionamentos e de seu cotidiano, revelaram um ponto de vista do ilhéu que, em diálogo com o pesquisador, mostrou-se um discurso enriquecido de detalhes que apontam para o reconhecimento de uma comunidade. Algumas fotografias foram vistas pelos sujeitos como tendo uma significação que remete ao mítico e a uma forte presença da religiosidade situada na comunidade. Acredita-se ainda, que a visualização da própria imagem (ou seja, o retorno da fotografia para a visualização e reconhecimento do sujeito) possibilitou ao ilhéu reconhecer comportamentos, atitudes e seus modos de vida de outra maneira. Pensa-se que essa visualização poderá fomentar uma mudança em seu agir e sua forma de pensar, pois se descortinaram diante de seu olhar suas realidades sociais e culturais, agindo o trabalho realizado como um valorizador da própria identidade, algo que talvez possa fazer que se ratifiquem e retifiquem comportamentos, mediante uma reeducação social.

A baixa qualidade técnica das fotografias apresentadas na produção de imagens (levando em conta a qualidade do equipamento disponibilizado que não era de nível profissional justamente para facilitar a execução das imagens) não impede a construção de um discurso imagético produzido pelo nativo, capaz de expressar com textos visuais a sua intimidade familiar e o seu conceito de arte que, embora rudimentar, é muito valioso para estudo. As fotografias desse povo contam histórias (histórias de vida) e vão descortinando possibilidades do uso da fotografia pelo ator/autor como discurso fotoetnográfico válido.

Assim, esta tese não se trata de uma produção apenas do pesquisador ou mesmo uma construção que parte unicamente da interpretação do pesquisador, mas de uma produção de sentidos vinculada ao diálogo entre ele e os sujeitos pesquisados, construindo uma narrativa de um mundo social e histórico da Ilha dos Marinheiros.

Conclui-se que a Fotoetnotextografia é uma valiosa proposta para a produção de discursos investigativos, porque conjuga texto e imagem em uma linguagem simples, a par de facilitar as investigações, possibilitando aos sujeitos estudados, uma melhor compreensão do que ele mesmo diz de si e, especialmente, do que se diz sobre eles. Eticamente, auxilia a não tornar a "devolução" dos resultados aos sujeitos mera formalidade. Mediante a proposta aqui defendida, os sujeitos efetivamente sabem do que se está falando e veem o uso que se dá ao que falam por meio da fotografia.

A Fotoetnotextografia, então, contempla e dá conta deste uso que visa pensar a imagem associada ao texto como mais uma forma de discurso, de linguagem capaz de trazer um reconhecimento e percepções diferenciadas da uma sociedade. Ainda que existam diferentes pontos de vista, diversas maneiras de contar, de falar e/ou de comentar um mesmo objeto (de acordo com os sujeitos pesquisados ou mesmo os pesquisadores atuantes), a aproximação com a realidade registrada por meio da Fotoetnotextografia, mostrou-se capaz de falar e ser reconhecida não apenas pelo uso do texto na Ciência, mas também por meio de uma linguagem "universal": a da imagem, a da fotografia.

> Ver precede as palavras. A criança olha e reconhece, antes mesmo de poder falar. Mas, existe ainda outro sentido no qual ver precede as palavras: o ato de ver, que estabelece nosso lugar no mundo circundante. Explicamos esse mundo com palavras, mas as palavras nunca poderão desfazer o fato de estarmos por ele circundados. A relação entre o que vemos e o

que sabemos nunca fica estabelecida. A cada tarde, vemos o Sol se por. Sabemos que a Terra está se movimentando no sentido de afastar-se dele. No entanto, o conhecimento, a explicação quase nunca combina com a cena (BERGER, 1999, p. 9).



Foto de Carlos Recuero.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO.

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson, *Fotoetnografia, um estudo de Antropologia Visual sobre cotidiano, lixo e trabalho*. Livraria Palmarinca/Tomo Editorial Porto Alegre. 1997.

_____, *Fotoetnografia, Da Biblioteca Jardim*. Livraria Palmarinca/Tomo Editorial. UFRGS Editora.2004.

_____. (Org.) *Ensaios Sobre o Fotográfico*. Unidade Editorial. Porto Alegre. 1998.

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson e HASSEN, Maria de Nazareth Agra. *Caderno de Campo Digital – Antropologia em Novas Mídias.* Horizontes Antropológicos. Vol.10. n21 Porto Alegre. Janeiro/junho de 2004.

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010471832004000100012

ADOMILLI, Gianpaolo Knoller. *Trabalho, Meio ambiente e conflito: um estudo antropológico sobre a construção da identidade social dos pescadores do Parque Nacional da Lagoa do Peixe – RS.* Dissertação de mestrado – Antropologia Social - UFRGS, 2002.

ALVES, André. *Os Argonautas do Mangue*. Editora Unicamp. Campinas.2004

ANDRADE, Rosane de. *Fotografia e Antropologia. Olhares fora – dentro*. Editora Estação Liberdade/ Educ. São Paulo. 2002.

ARQUIVO HISTÓRICO DO RIO GRANDE DO SUL. Anais. Instituto Estadual do Livro. Porto Alegre. 1977.

ARAÚJO, Susana de Azevedo. *Paradoxos da Modernidade: A crença em bruxas e bruxarias em Porto Alegre*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.2007. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/10780/000600999.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2014. Depoimento na Tese de doutorado da Dra. Professora Susana de Azevedo Araújo de 2007. UFRGS.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Papirus Editora. 2ª Edição. Campinas. São Paulo. 1995.
_____. El rostro en El cine. Paidós Comunicación. Barcelona. 1998.

AUGÉ. Marc. Não Lugares. *Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 6 edições. Papirus Editora. Campinas. 2007

AZEVEDO, Ana Lucia Dias Morrison de. *A Ilha dos Três Antônios*. Edição Jornal Soberania do Povo. Aguéda.2003.

BACHELARD, Gastón. *A Água e os Sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Martins Fontes. São Paulo. 2002.

BACHELARD, Gastón. A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginaçãoo das forças. Martins Fontes. São Paulo.2008

BAKHTIN, Mikhail. *A Estética da Criação Verbal*. Martin Fontes, São Paulo 2011

_____. Marxismo e Filosofia da Linguagem. Editora Hucitec. São Paulo 2010.

BARTHES, Roland. *Aula*. Editora Cultrix. 7ª Edição São Paulo.1997.

_____. *A Câmara Clara*. Editora Nova Fronteira. 5ª Edição. Rio de Janeiro.1984.

_____. *O Óbvio e o Obtuso*. Editora Nova Fronteira. 5ª Edição. Rio de Janeiro.2001.

_____. *Elementos de Semiologia*. 11.Edição. Editora Cultrix. São Paulo. 1996.

BATESON, Gregory & MEAD, Margaret. *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York Academy of Sciences; New York.1985

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade.* Editora Zahar. Rio de Janeiro. 2005.

BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem*. Editora KKYN. Lisboa. 2014

BENJAMIN, Walter. *Grandes Cientistas Sociais. Walter Benjamin*. Editora Ática São Paulo. 1991.

_____ Obras Escolhidas. *Magia e Técnica. Arte Política*. Editora Brasiliense. São Paulo 1985.

BERGER. John. *Modos de Ver*. Editora Rocco. Rio de Janeiro.1999.

BERGER, John & MOHR, Jean. *Otra Manera de Contar.* Editora Mestizo. 2ª Edição. Espanha.1998

BERGER, Peter L. LUCKMANN, Thomas. *A Construção Social da Realidade*. Editora Vozes. Petrópolis.2003.

BÍBLIA SAGRADA. Edição Claretiana/Editora Ave Maria. 21 edição.São Paulo Brasil.1975

BOURDIEU, Pierre. *Um Arte Medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografia.* Editorial Gustavo Gilli. Barcelona. 2003

_____. *A Economia das Trocas Simbólicas*. Editora Perspectiva. São Paulo.2005.

BOURDIEU, Pierre. CHAMBOREDON, Jean-Claude, PASSERON, Jean-Claude. *Ofício de Sociólogo*. Editora Vozes. 5º. Edição. Rio de Janeiro.2004.

BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos -chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

BRANDIN, Sérgio Romualdo Lima. Carta Cepro. V24.1.2007. http://www.cepro.pi.gov.br/download/200806/CEPRO04_45985eb810.pdf.

BRAUNE, Fernando. *O Surrealismo e a estética fotográfica*. Viveiros de Castro Editora. Rio de Janeiro. 2000.

BUSSELLE, Michael. *Introdução a Fotografia*. Livros Abril. São Paulo 1985.

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da Comunicação Visual*. Editora Brasiliense. São Paulo. 1988.

CERFAUX, Mons. L. *O Tesouro das Parábolas*. II Edição. Edições Paulinas. São Paulo. 1974.

CHAUÍ, Marilena. *Janela da alma, espelho do mundo*. In: NOVAES, Adauto. *O Olhar*. São Paulo. Companhia das Letras,1988.

COLLIER JR, John. *Antropologia Visual: A Fotografia como Método de Pesquisa*. Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo. 1973.

DA SILVEIRA, Jane Rita Caetano. *A imagem: interpretação e comunicação. Linguagem em (Dis) curso*, v. 5, p. p. 113-128, 2010 <http://aplicacoes.unisul.br/ojs/index.php/Linguagem_Discurso/article/viewArticle/282>. Acesso em: 11 mai. 2015.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem. Uma História do Olhar no Ocidente.* Editora Vozes. Rio de Janeiro. 1992.

DIEGUES, Antônio Carlos S. *Povos e Mares: leituras em sócio-antropologia marítima*. São Paulo, NUPAUB-USP, 1995.

_____ (Org.). *A Imagem das Águas*. Editora Hucitec. São Paulo.2000.

_____ *Ilhas e Mares Simbolismo e Imaginário*. Editora Hucitec. São Paulo.1998.

_____ *Pescadores, Camponeses e Trabalhadores do mar.* Editora Ática. São Paulo. 1983.

_____. *A Sócio-Antropologia das Comunidades de Pescadores Marítimos No Brasil.* Etnográfica. Vol.III (PP 361-375). 1999.

DIKOVITSKAYA, Margaret. *The Study of The visual After The Cultural Turn*. Mit Press. 2006.

DREYS, Nicolau. *Notícias Descritiva da Província do Rio Grande de São Pedro do Sul*. Instituto Estadual do Livro. Porto Alegre.1961.

DUARTE, Elizabeth Bastos. *Fotos & Grafias*. Editora Unisinos. São Leopoldo.2000.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. 2 edição. Papirus Editora. Campinas. São Paulo.1998.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Martins Fontes. São Paulo.2002.

ECKERT, Cornelia & MONTE-MÓR, Patrícia. (Org.) *Imagens em Foco. Novas Perspectivas em Antropologia*. Editora da Universidade. Porto Alegre.1999.

EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme.* Jorge Zahar editor. Rio de Janeiro.2002

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano. A Essência das Religiões*. Editora Martins Fontes. São Paulo.2001.

EVANS-PRITCHARD, E.E. *Os Nuer*; Editora Perspectiva. São Paulo. 2005.

_____. *Antropologia Social*. Edições 70. Lisboa. 2002.

FARIA, Gislaine Garcia de. *A Migração Rural Urbana na Análise Humanística*. Londrina.PR. Universidade Estadual de Londrina, Centro de Ciências Exatas. Departamento de Geografia, Laboratório de Pesquisas Urbanas. 1998.

FARINA, Modesto. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. 4 edição, Editora Edgar Blücher. Ltda. São Paulo. 1986.

FASSBENDER, Carolina. *A Utilização da Fotografia na antropologia Visual: Criação de uma Narrativa Fotoetnográfica Através do Método de Bateson e Mead*. Monografia. Escola de comunicação Social da UCPel. Pelotas. 2005.

FELDMAN-BIANCO, Bela & LEITE, Mírian L. Moreira (Orgs.) *Desafios da imagem. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais.* Papirus Editora. Campinas. São Paulo. 1998.

FLOCH, Jean Marie, *Petites Mythologies de lóeil et de lésprit. Pour une sémiotique plastique*. Editions Hadès-Benjamins. Paris 1985.

FLOCH, Jean Marie, Identités visuelles. Presses Universitaires de France. Paris 1995.

FLOCH, Jean Marie. Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral. Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociossemióticas. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociossemióticas, São Paulo, 2001.

FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia. Para uma filosofia da técnica.* Editora Relógio D´Água. Portugal.1998.

FLUSSER, Vilém.*Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia.* Editora Relume Dumara. Rio de Janeiro. 2002.

FLUSSER, Vilém. *Da Religiosidade*. Conselho Estadual de Cultura São Paulo. Serviço de Artes Gráficas do Estado. São Paulo. 1967.

FLUSSER, Vilém. *O Universo das Imagens Técnicas. Elogio da Superficialidade.* Editora AnnaBlume.São Paulo 2008.

FORTIN, Sylvie; MELLO, Trad Helena. *Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística.* **Cena**, n. 7, p. 77, 2010.

FOX, Anna & CARUANA, Natasha. *Por Trás da Imagem. Pesquisa e prática em Fotografia*. Editorial Gustavo Gilli. São Paulo. 2013.

FREIRE, Edison Fernando de Oliveira. *Do Rural ao Urbano: As Relações Sociais de Produção e as Formas de Inserção Econômica dos Agricultores Familiares da Ilha dos Marinheiros. Rio Grande – RS.* Monografia para Licenciatura em Geografia. Furg. Rio Grande. 2003.

FREIRE, Marcius. *Gregory Bateson, Margaret Mead e o caráter balinês. Notas sobre os procedimentos de observação fotográfica em Balinese Character. A Photographic Analysis.* ALCEU - v.7 - n.13 - p. 60 a 72 - jul./dez. 2006 (http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n13_Freire.pdf).

FREITAS, Décio. *O Capitalismo Pastoril*. Editora da Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes. Porto Alegre.1980.

FREEMAN, Michael. *A Visão do Fotógrafo. Entendendo e Apreciando Grandes fotografias*. 1. ed. Porto Alegre: Editora Bookman, 2013.

FRIDMAN, Luis Carlos. *Pós-modernidade: sociedade da imagem e sociedade do conhecimento*. História, Ciências, Saúde-Manguinhos, v. 6, n. 2, p. 353-375, 1999.

FREIRE, Edison Fernando de Oliveira. *Do Rural ao Urbano: As Relações Sociais de Produção e as Formas de Inserção Econômica dos Agricultores Familiares da Ilha dos Marinheiros. Rio Grande – RS*. Monografia para Licenciatura em Geografia. Furg. Rio Grande. 2003.

FREITAS, Décio. *O Capitalismo Pastoril*. Editora da Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes. Porto Alegre.1980.

FREUND, Gisèle. *La Fotografia como documento social*. Editorial Gustavo Gilli S.A. Barcelona. Espanha. 1976.

_____. *Fotografia e sociedade*. Editora Veja. 2ª Edição. Portugal.1995.

_____. *La Fotografia Y Las Clases Medias. En Francia Durante El Siglo XIX. Gustavo Gilli. 1946*

GALLOIS, Dominique Tilkin. *Mairi Revisitada*. Editora Fapesp. São Paulo 1993.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de janeiro, LTC, 1989.

_____. O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis, Ed.Vozes, 1997.

GIFFONI, Maria Amália Corrêa. *Ex-votos, promessas ou milagres. Revista da divisão do Arquivo Histórico do Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal da cultural.* São Paulo, v. 193, p. 27-53, jan. /dez, 1980.

GUILHERMINO, César. *Primeiros Cronistas do Rio Grande do Sul. 1605-1801*. Editora da UFRGS. 2ª. Edição. Porto Alegre. 1981.

GUIMARÃES, César. *Imagens da Memória. Entre o legível e o visível*. Editora UFMG. Belo Horizonte,1997.

GURAN, Milton. *Linguagem Fotográfica e Informação*. Editora Gama filho 3 edição. Rio de Janeiro 2002.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na pós-modernidade*. DP&A Editora. Rio de Janeiro 1999.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Centauro Editora. São Paulo. 2006.

HINE, CHRISTINE. Virtual Ethnography. Sage Publications. London. 2000

HINE, LEWIS W. *Men at Work. Photographic Studies Of. Modern Men And. Machines*. Dover Publications, Inc. New York. 1977.

_____. Women at Work. 153 photographs. Dover Publications, Inc. New York. 1981.

HOBSBAWM, Eric. RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições*. Editora Paz e Terra. 4ª. Edição. Rio de Janeiro.2006.

HOCKINGS, Paul. (Editor). *Principles Of Visual Anthropology*. WdeG Mouton de Gruyter. New York.2003.

HOCKINGS, Paul. "Ethnographic filming and the Development of Antropological Theory". In P.Hockings & Yasushiro Omori (eds) Cinematographic Theory and New Dimensions in Ethonagraphic film, 185-204 (Senri Ethnological Studies 24) Osaka: National Museun of Ethonology (1988). In Cadernos de Antropologia e Imagem – 3 Construção e Análise de Imagens. UERJ. Rio de Janeiro. 1996.

ILHÉU, Jornal. *Ilha dos Marinheiros. Agosto de 1995. Rio Grande. RS. 1995*

JORNAL. "*O Observador*", Rio Grande em 09 de janeiro de 1883

JOLY, Martine. *Introdução à análise da Imagem* Papirus Editora. Campinas. São Paulo.1996.

KNAUSS, Paulo. *O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual*. ArtCultura, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan. -Jun. 2006)
http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF12/ArtCultura%2012_knauss.pdf

KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. Editora Ática. São Paulo. 1989.

_____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Ateliê Editorial. São Paulo.1999.

KOTHE, Flávio R, org. *WALTER BENJAMIM, Sociologia. Coleção Grandes Cientistas Sociais*, em BENJAMIM, Walter. *Pequena história da fotografia*. Editora Ática. São Paulo.1991.

LEITE, Míriam Moreira. *Retratos de família*. Edusp. São Paulo. 1998.

LÉVI-STRAUSS – *Antropologia Estrutural.* Edições Tempo Brasileiro Ltda. Rio de Janeiro.1967

LÉVI-STRAUSS – *Antropologia Estrutural II*. Edições Tempo Brasileiro Ltda. Rio de Janeiro.1993

LÉVI-STRAUSS – *Tristes Trópicos*. Cia das Letras. São Paulo Edições.2004

LIMA, D. A. *O Lugar Marambaia*. 2003. 661 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Estadual Paulista, Presidente Prudente, 2003.

MACIEL, Márcia Wojtowicz. *A Educação Ambiental Como instrumento de Busca de Soluções Para os Problemas Socioambientais na Ilha do Marinheiros*. Edições Ibama. Brasília. 1999.

MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular. Introdução à Fotografia*. Funarte. Brasiliense. São Paulo.1984.

_____ *Máquina e Imaginário O Desafio das Poéticas Tecnológicas*. Edusp. São Paulo. 2001.

MAESTRI FILHO, Mário José. *Quilombos e quilombolas em terras gaúchas*. Editora da Escola Superior de Teologia de São Lourenço de Brindes. Porto Alegre. 1979.

MAGNI, Cláudia Turra. *O Uso da Fotografia na Pesquisa sobre Habitantes da Rua.* Horizontes Antropológicos. Porto Alegre. Ano 1. n.2 141-149. Jul. /set.1995.

MALDONADO, Simone Carneiro. *Pescadores do mar.* Editora Ática. São Paulo. 1986.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Les Argonautes du Pacifique Occidental*. Éditions Gallimard. PARIS. 1989.

_____. *Argonautas do Pacífico Ocidental. Um Relato do Empreendimento e da Aventura dos Nativos nos Arquipélagos da Nova Guiné Ocidental.* Coleção Os Pensadores. Editora Abril S.A. São Paulo, 1984.

MALINOWSKI. Bronislaw Kasper. *Argonautas do Pacífico Ocidental. Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia*. Abril Cultural. São Paulo. 2ª. edição. 1978.

MARTINS, José de Souza. *Sociologia da fotografia e da Imagem*. Editora Contexto. São Paulo.2009

MARQUES, Lílian Argentina B. *O Pescador Artesanal do Sul*. MEC. Funarte. Rio de Janeiro. 1980.

MARX, Karl. *Manuscritos Econômicos – Filosóficos - E Outros Textos Escolhidos*. Coleção Os Pensadores.12. Editora Nova Cultural. São Paulo, 1991.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. (Org. Osvaldo Coggiola.) *Manifesto Comunista*, 1 Edição. Jinkings Editores Associados Ltda. São Paulo. 1998

MAUSS, Marcel. *Ensaio Sobre a Dádiva*. Edições 70. Lisboa. 2001.

_____. *Manual de Etnografia*. Editora Fondo de Cultura Econômica. Buenos Aires.2006.

MERLEAU-PONTY, O Olho e o espírito. Lisboa. Grafilarte. 3ª edição.2000.

_____. O Visível e o Invisível. Editora Perspectiva. São Paulo. 1992.

MIRANDA, Luciano. *Pierre Bourdieu e o Campo da Comunicação. Por uma teoria da comunicação praxiológica*. Coleção comunicação. EDIPUCRS. Porto Alegre. 2005

MITCHELL, W.J.T. *Teoría de la Imagen. Estudios Visuales*. Ediciones Akal. Madri.2009.

MOHOLY-NAGY, László. *Pintura, fotografia, cine*. Editorial Gustavo Gilli. Barcelona. 2005.

NARANJO, Juan. (Ed). *Fotografia, antropologia y colonialismo (1845-2006)*. Editora Gustavo Gilli. Barcelona. Madri. 2006.

NEVES, Décio Vignoli das. *Vultos do Rio Grande da cidade e do município*. Editora Palloti. Santa Maria. 1981.

NOVAES, Sylvia Caiuby. *Imagem, Magia e Imaginação; Desafios ao texto antropológico*. MANA 14(2): 455-475, 2008.
http://www.scielo.br/pdf/mana/v14n2/a07v14n2.pdf

NUNES, Marília Forgearini– *Livro de Imagem: Possibilidade de Educação do Olhar*. *LIVRO DE IMAGEM:* IX AMPED SUL. Seminário de Pesquisa em Educação da Região Sul em Educação. 2012.
http://www.ucs.br/etc/conferencias/index.php/anpedsul/9anpedsul/paper/viewFile/374/755.

NUNES, Rui Cardoso & NUNES, Zeno Cardoso. *Dicionário de Regionalismo do Rio Grande do Sul.* Martins Livreiro Editor. 1982.

PLATÃO, *A República.* Edições Profissionais Ltda. São Paulo. 1994.

PIMENTEL, Fortunato. *Aspectos gerais do município do Rio Grande*. Gráfica da Imprensa Oficial. Porto Alegre. 1944.

QUEIROZ, Maria Luiza Bertulini. *A Vila do Rio Grande de São Pedro. 1737-1822*. Editora da Furg. Rio Grande. 1987.

REBS, Rebeca *Recuero. Reflexão Epistemológica da Pesquisa Netnográfica***.** **http://portalrevistas.ucb.br/index.php/RCEUCB/article/viewArticle/2439**, *acessado em Janeiro de 2015.*

RECUERO, Carlos Leonardo. *A Fotografia Como Instrumento de Educação Social.* Dissertação de Mestrado. UCPEL. 2001.

_____. *O Ver e o Olhar*. Ecos Revista. V.8. No.1 Jan/jun. Educat. Pelotas.2004.

_____. *Caleidoscópio Insular da Ilha dos Marinheiros na Lagoa dos Patos, Uma abordagem pelo Método de Bateson e Mead, na produção de flores para finados, pelos Ilhéus*. F@ro Revista Teórica del Departamento de Ciências de la Comunicacion y de la Informacion, Valparaíso, v. I, n. II, 2005.

_____. *O Uso da Imagem fotográfica em trabalhos etnográficos*. Signo Latinoamérica, Montevídeo. Uruguai v. 01, p. 01-03, 2006.

_____ . *O Uso da Imagem Fotográfica em Trabalhos Científicos*. Revista Fragmentos de Cultura. V.15. No.12. Goiânia. Goiás. Dez. 2005.

_____. Ilha *dos Marinheiros: Um estudo etnofotográfico para a construção da identidade social*. Ecos Revista. V.10. No.2. Jul/dez. 2006. Educat. Pelotas. 2008.

_____. *Fotografia: contraponto entre narração da realidade e sua compreensão*. Faro (Valparaíso), v. 03/200, p. 03-09, 2006.

RECUERO, Raquel da Cunha. *Redes Sociais na Internet*. Editora Sulina. Porto Alegre. 2009.

REYERO, Alejandra & GIORDANO, Mariana. *Identidades em Foco. Fotografía e Investigación social*. Resistência. 2011.

RISS, Jacob A. *How the other half lives*. Dover Publications, Inc. New York. 1971.

ROSSÉ, Gerard. *O grito de Jesus na cruz. Um enfoque Teológico e Exegético*. Editora Cidade Nova. São Paulo.1986.

ROUSSEAU J.J. *Ensayo sobre el origen de las lenguas.* Akal Editor Madri.1980.

RUIVO, José Carlos Vieira. *Contribuição para a História da Ilha dos Marinheiros, Rio Grande, RS.* In: ALVES, Francisco das Neves e TORRES, Luiz Henrique. Temas de História do Rio Grande do Sul. Rio Grande, FURG, 1994.

RYMAN, Anders. Ritos de la Vida. I Riti Della Vita. Rituais da Vida. Evergreen GmbH. Koln 2010.

SABOIA, Lygia. *Implicações Hipertextuais na obr " Balinese Character – A Photographic Analysis de Margaret Mead e Gregory Bateson*. IN. Ecos Revista. Revista da Escola de Comunicação Social V.7 N.2 Jul/Dez/2003. Pelotas. 2003.

SAINT-HILAIRE, *Viagem ao Rio Grande do Sul*. Erus/Martins Livreiro. 1987

SALKELD, Richard. Como Ler Fotografias. Editorial Gustavo Gilli. São Paulo 2014.

SAMAIN, Etienne (org). *Como pensam as imagens.* Campinas. Editora Unicamp. 2012.

SAMAIN, Etienne *"Ver" e "dizer" na Tradição Etnográfica: Bronislaw Malinowski e a Fotografia*. Horizontes antropológicos. Porto Alegre, ano 1, n.2, p 23-60. Jul-st.1995.

SANTAELLA, Lúcia e NOTH, Winfried. *Imagem, Cognição, semiótica, mídia.* Editora Iluminuras. São Paulo.1998.

SARTI, Cintia. *A Dor, o Indivíduo e a cultura. Saúde e Sociedade*, vol. 10. N1 pp 3-13, São Paulo.2001.

SEKULA, Allan. *On the invention of Photography Meaning (1974) – Photography Against teh Grai*n 3-2 Halifax: The Press of teh Nova Scotia College of Art and Design. 1984.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A Imagem precária. Sobre o dispositivo fotográfico.* Editora Papirus. Campinas. São Paulo.1996.

SCHERER, Joana. *Documentário Fotográfico: Fotografias como dado primário na pesquisa antropológica. Cadernos de antropologia e Imagem.* 3 – Construção e Análise de Imagens. Rio de Janeiro. 1996.

SCHULER, Donaldo. *Heráclito e seu (dis)curso.* Editora L&PM. Coleção Pocket. Porto Alegre.2000.

SINGER, Paul. *Globalização e Desemprego. Diagnóstico e Alternativas.* Editora Contexto. São Paulo. 1998.

SONTAG, Susan. *Ensaios sobre a fotografia*. Editora Arbor. Rio de Janeiro .1981.

SOULAGES, François. *Estética da Fotografia. Perda e permanência*. Editora Senac. São Paulo. 2010.

SOUSA, Jorge Pedro. *Introdução à análise do discurso Jornalístico Impresso. Um guia para estudantes de graduação.* Editora Letras Contemporâneas. Florianópolis. Santa Catarina.2004.

SOUSA, Maurício. *As Sombras da Vida com Piteco*. Maurício de Sousa Produções. São Paulo. 2002. http://turmadamonica.uol.com.br/assombrasdavida/

THOMSON, John. *China and its people. In Early Photographs na Unabridged Reprint of the Classic 1873/4* Work. Dover Publications. Inc. New York. 1982.

VAN GENNEP, Arnold. *Os Ritos de Passagem*. Editora Vozes. Petrópolis.1978.

VAN LIER, Henri. *Philosophie de La Photographie*. Lê Cahier de La Photographie Hors. Paris. 1983.

VERGER, Pierre. *Repórter Fotográfico*. Editora Berthand Brasil. Rio de Janeiro. 2003.

_____. Axis Mundi Editora. São Paulo. 2002.

WORLD PRÉSS PHOTO HOLAND FOUNDATION. *Testemunha Ocular*. Editora Civita. São Paulo.1981.

ZANOTELLI, Jandir João. *América Latina Raízes Sócio-Políticas Culturais*. Livraria Educat.1998.

PUBLICAÇÕES PERÍODICAS.

TIME – LIFE (Editores). História em Revista. A Aurora da Humanidade. Abril Livros. Rio de Janeiro. 1993.

ANEXOS

AUTORIZAÇÃO PARA USO DE IMAGEM E DADOS COLETADOS EM PESQUISA DE CAMPO.

Eu, _____

Residente à Ilha dos Marinheiros, município de Rio Grande (RS).

Data de Nascimento: _____/_____/_____

RG _____ CPF:_____

E a UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PELOTAS acerta o que segue:

1. Autorizo a Universidade Católica de Pelotas a utilizar minha imagem fixada nas fotografias, através do Projeto Ilha dos Marinheiros, em trabalhos de pesquisa, publicações e ou exposições fotográficas.

2. Autorizo também a divulgação de dados por mim fornecidos em pesquisas e entrevistas.
3. A presente autorização confere ao Projeto Fotográfico Ilha dos Marinheiros o direito de usar minha imagem fotográfica por prazo indeterminado.
4. Permito ao projeto fotográfico, sem ônus algum, a utilização de minha imagem.

5. Poderei solicitar a qualquer momento a não utilização da minha imagem mediante simples carta ao coordenador do projeto fotográfico. Endereço; Rua Almirante Barroso, 1202. Universidade Católica de Pelotas – Rs. CEP 96.100.000 A/C Carlos Leonardo Coelho Recuero. Coordenador do projeto. Tel. 32848105

Rio Grande,_____.

_____

Assinatura do fotografado

_____

Assinatura do fotógrafo

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PELOTAS

PROJETO FOTOGRÁFICO ILHA DOS MARINHEIROS

AUTORIZAÇÃO USO DE IMAGEN

Nome do Aluno:_____D.Nasc.: ___/___/_____
Responsável(is): *_____ D.Nasc.: ___/___/_____
CI:_____ CPF (CIC):_____
*_____ D.Nasc.: ___/___/_____
CI:_____ CPF (CIC):_____
Email:_____ www.twitter.com/_____
Endereço: _____ CEP _____
Bairro: _____ Fones: (__) _____/_____
Cidade:_____ UF: _____

Autorizo a Universidade Católica de Pelotas a utilizar as fotografias realizadas por meu filho(a) e fazer uso das imagens por ele realizadas e da imagem do aluno. O menor devidamente representado por mim (nós), Sr.(a)(s)_____e _____ produzidas para o PROJETO FOTOGRÁFICO ILHA DOS MARINHEIROS para ilustrar campanhas promocionais e institucionais para DIVULGAÇÃO DOS TRABALHOS DE PESQUISA E EXTENSÃO DO PROJETO FOTOGRÁFICO ILHA DOS MARINHEIROS DA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PELOTAS, ficando entretanto proibida a comercialização.

A presente autorização é concedida à título gratuito, abrangendo o uso de imagem anteriormente mencionada, em todo território nacional e/ou exterior, nas seguintes formas: out-door; busdoor; mídia impressa em geral (encartes, mala direta, catálogos, folder de apresentação, anúncios em revistas, e jornais, etc.); home page; back-light; mídia eletrônica (painéis, vídeo-tapes, televisão, cinema, entre outros). Assim, somente poderão ser oferecidas para compra à minha pessoa, não existindo de minha parte qualquer obrigatoriedade para comprá-las.

Por esta ser a expressão de minha vontade, declaro que autorizo o uso de imagem da forma acima descrita, sem que nada haja a ser reclamado à título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro, e assino a presente autorização em 2 (duas) vias de igual teor e forma.

Por ser direito firmo o presente instrumento como firme e valioso.

(__) AUTORIZO (__) NÃO AUTORIZO

Rio Grande , _____de agosto de 2012

_____
Assinatura do aluno fotógrafo

_____
Assinatura dos responsáveis

ALUNOS QUE PARTICIPAM DO PROJETO OLHAR SOBRE A ILHA E A MINHA CULTURA

Nome:

Idade: **Data do nascimento :** **sexo:**

Numero da Identidade: **Local do Nascimento:**

Endereço:

Telefone :

Email:

NOME DA ESCOLA :

Endereço:

Telefone:

Série que cursa:

Nome do Pai:

Nome da Mãe:

Outras informações:

Morou sempre na Ilha?

Gosta de morar na Ilha?

TERMO DE CESSÃO GRATUITA DE DIREITOS DE IMAGEM

CEDENTES:
Nome do aluno:
Data de Nascimento:
Responsáveis:
Pai:
Data de Nascimento:
CI:
CPF:
Mãe:
Data de Nascimento:
CI:
CFP:
E-mail:
www.twitter.com/
Endereço:
Bairro:
CEP:
Cidade:
UF:
Telefone:

CESSIONÁRIA:
UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PELOTAS, instituição de ensino superior, devidamente representada, cadastrada no CNPJ sob o nº 92.238.914/0001-03

Pelo presente instrumento, de um lado os CEDENTES acima qualificados, também na condição de responsável(is) pelo Aluno identificado, devidamente representado/assistido, e de outro lado, a instituição de ensino superior CESSIONÁRIA, ajustam a CESSÃO GRATUITA DE DIREITOS DE IMAGEM, pelas cláusulas e condições abaixo, a que reciprocamente se obrigam:

OBJETO: Os CEDENTES concordam e cedem à UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PELOTAS/CESSIONÁRIA os direitos de imagem do próprio aluno instituição de ensino superior em fotografias, vídeos e outras mídias, e também os direitos das fotografias, vídeos e outras mídias/imagens realizadas por ele. Autorizam a utilização destas imagens e vídeos obtidos nas oportunidades ensejadas à UNIVERSIDADE, sem limitação quanto a quantidade, tempo e restrição quanto ao órgão de veiculação.

FINALIDADE: As imagens serão produzidas para o PROJETO FOTOGRÁFICO ILHA DOS MARINHEIROS, podendo ilustrar campanhas promocionais e institucionais para DIVULGAÇÃO DOS TRABALHOS DE PESQUISA E EXTENSÃO do referido projeto e quaisquer outros produtos institucionais.

FORMA E PRAZO: A presente autorização e cedência são a TITULO GRATUITO e por PRAZO INDETERMINADO. A CESSIONÁRIA aceita a presente cessão gratuita em todos os seus termos. Os CEDENTES declaram, que, por ser esta expressão da livre e consentida vontade, permite o uso de imagem, bem como a ampla veiculação do material criado e dos direitos conexos sem que para tanto haja qualquer contraprestação financeira, de qualquer ordem, sendo que tal exposição se deu a título gratuito, *ipso facto*, isentando a CESSIONÁRIA de qualquer responsabilização econômica futura. A presente AUTORIZAÇÃO impede qualquer reclamação a título de direitos de imagem ou direitos conexos a ela ou a qualquer outro.

1

VEICULAÇÃO AMPLA: O presente termo abrange o uso da imagem do aluno e das imagens por ele produzidas em todo o território nacional e/ou exterior, em quaisquer formas de veiculação, inclusive: outdoor, bussdor, mídia impressa em geral (encartes, mala direta, catálogos, folders, anúncios em revistas e jornais. Backlight etc), mídia eletrônica (painés, videotapes, televisão, cinema etc). Considerando que a veiculação se dará também por meio da rede mundial de computadores, a CESSIONÁRIA não se responsabiliza pelo eventual uso indevido por terceiros das imagens exibidas nestes veículos.

FORO: Qualquer controvérsia deverá primeiramente tentar ser resolvida de forma amigável entre as partes, ficando, desde já, eleito o Fórum da cidade de Pelotas/RS, para dirimir eventuais impasses porventura não superados.

Por estarem devidamente acertados, assinam o presente em (02) duas vias de igual teor, na presença de duas testemunhas.

Pelotas, ___ de _____ de 2012

_____

Universidade Católica de Pelotas
CESSIONÁRIA

_____

Aluno fotógrafo

_____

Pais/responsáveis
CEDENTES

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PELOTAS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA E EXTENSÃO
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA – CEP/UCPel

RESULTADO

O Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Católica de Pelotas analisou o projeto:

Número: 2006/43

Título do projeto: Fotoetinografia. Uma busca para um método científico de utilização da fotografia em pesquisas sociais.

Investigador(a) principal: Carlos Leonardo da Cunha Recuero

O projeto foi aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa – CEP da UCPel, em reunião datada de 4 de maio de 2006, ata nº 03, por estar adequado ética e metodologicamente e de acordo com a Resolução 196/96 do Conselho Nacional de Saúde.

Outrossim, informamos que é obrigatório a entrega do relatório de conclusão pela coordenação do referido projeto ao Comitê de Ética – CEP/UCPel.

Pelotas, 10 de maio de 2006.

Prof. Dr. Gilberto de Lima Garcias
Coordenador CEP/UCPel

Prof(a). Carlos Leonardo da Cunha Recuero
Escola de Comunicação Social
antonio augusto